MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07199 902 3

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/schubert00bour

Les Musiciens Célèbres

SCHUBERT

r L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY

BIBLIOTECA DEL MAESTRO CONRADO DEL CAMPO

Titulo de la OBra.- Schubert

(Les musiciens célèbres)

Autor.- L.-A. Bourgault-Ducoudray

CONRADO DEL CAMPO
BIBLIOTECA

Libreria de vitrina.- 8º Estante.- 8º nº.- 397
(despacho)

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

SCHUBERT

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le Haut Patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Parus :

Chopin, par Elie POIRÉE.
Gluck, par Jean D'UDINE.
Gounod, par P.-L. HILLEMACHER.
Grétry, par Henri de CURZON.
Hérold, par Arthur POUGIN.
Liszt, par M.-D. CALVOCORESSI.
Mendelssohn, par P. de STŒCKLIN.
Mozart, par Camille BELLAIGUE.
Paganini, par J.-G. PROD'HOMME.
Rameau, par Lionel de la LAURENCIE.
Rossini, par Lionel DAURIAC.
Schubert, par L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY.
Schumann, par Camille MAUCLAIR.
Weber, par Georges SERVIÈRES.

En préparation :

Wagner. — Auber. — Beethoven. — Berlioz. — Félicien David, etc.

Par MM. Louis de FOURCAUD ; Charles MALHERBE ; Vincent d'INDY ; Arthur COQUARD ; René BRANCOUR ; etc.

LES MUSICIENS CÉLÈBRES

SCHUBERT

PAR

L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE DOUZE REPRODUCTIONS HORS TEXTE

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

Tous droits de traduction et de reproduction réservés
pour tous pays.

A MON CHER CONFRÈRE

ÉLIE POIRÉE

L.-A. Bourgault-Ducoudray

ML
410
B

SCHUBERT

I. — MENTALITÉ DE SCHUBERT

EXPLIQUÉE PAR SES ÉCRITS[1]

Schubert ne fut pas un écrivain; son œuvre colossal de compositeur dut forcément limiter son expansion littéraire. Il reste de lui un certain nombre de lettres, quelques pages d'un journal, plusieurs poésies et un fragment en prose intitulé « Mon rêve ». Nous extrayons de ces écrits les passages les plus caractéristiques. L'âme du grand artiste s'y reflète avec précision et nous connaissons par là l'homme tout entier.

Toute sa vie, la contemplation de la Nature a enivré Schubert et l'a maintenu en commerce avec l'Infini. Ce sentiment passionné, vivace et profond, qui fut un des facteurs essentiels de son génie, il l'éprouva dans toute sa force, dès l'adolescence, comme le prouve un frag-

1. La biographie de Schubert a été trop souvent faite et bien faite pour que nous tentions de la recommencer ici. Nous nous bornerons à quelques aperçus très succincts sur la vie du compositeur, destinés à relier entre eux les extraits insérés dans ce chapitre. Nous renvoyons le lecteur, pour plus amples détails, aux remarquables biographies écrites par Barbedette, Mme Audley, Mme Maurice Gallet, en anglais par Grove, en allemand par le Dr Kreissle, Heuberger, etc.

ment de son journal daté de 1816. A cette époque, Schubert suivait bien à contre-cœur la carrière pédagogique : il était chargé d'instruire les enfants de la dernière classe dans l'école que son père dirigeait à Vienne (district de Lichtenthal).

Ce dernier, originaire de Moravie, avait épousé en 1783, Élisabeth Fitz, Silésienne. De ce mariage étaient nés quatorze enfants, dont cinq seulement parvinrent à l'âge adulte : Ignace (1784), Ferdinand (1794), Karl (1796), Franz (1797) et Thérèse (1801). Schubert eut le malheur de perdre sa mère en 1812 ; il avait quinze ans. Le second mariage de son père, survenu presque aussitôt après, dut lui faire regretter encore plus la chère disparue, à laquelle il fait une allusion discrète dans les lignes qui suivent :

14 juin 1816. — Après quelques mois, j'ai refait ce soir une promenade. Rien de plus agréable que de se trouver au milieu de la verdure après un jour d'été brûlant. Les champs entre Währing et Döbling semblent être faits exprès pour la promenade. J'étais en compagnie de mon frère Karl. La clarté douteuse du crépuscule me faisait du bien au cœur. Je pensais et je disais : que c'est beau ! et je restais là à jouir. Le voisinage du cimetière nous rappela notre bonne mère. Nous arrivâmes, en causant tristement et amicalement, à l'endroit où la route se bifurque [1].

Si, dans l'organisme intellectuel et moral de Schubert, l'amour ne paraît pas avoir joué un rôle prépondérant, aucun artiste n'a porté plus haut que lui le culte de l'amitié. Il eut au cœur deux passions qui suffirent à remplir sa vie : produire ses œuvres et chérir ses amis. Quand ce travailleur robuste avait accompli sa tâche quotidienne, — il composait tous les jours depuis sept heures

1. Mme Audley. « *Franz Schubert, sa vie et ses œuvres* ». Perrin et Cie éditeurs.

du matin jusqu'à deux heures de l'après-midi, — soit à la campagne, soit à la ville, soit à la promenade, soit à la taverne, il demeurait toute la soirée en compagnie des amis de son choix : Spaun, Schober, Senn, Bauernfeld, Lachner, etc... Ce groupe de jeunes hommes, presque tous musiciens ou poètes, avaient organisé des réunions où l'on déclamait des vers, où l'on chantait. Si le vin y coulait à flots, si parfois l'on y dansait fort avant dans la nuit, pourtant l'Art n'y perdait jamais ses droits. Ces fêtes de la jeunesse, littéraires et artistiques, que Schubert adorait, s'appelaient des « Schubertiades », car il en était l'âme. « Par lui, disait Spaun, et à cause de lui, nous étions tous frères et amis. » Schubert aimait ses intimes au point de cohabiter avec eux, de partager avec eux sa garde-robe et sa bourse.

Jamais, écrivait Mayrhofer, je n'oublierai les heures passées dans cette pauvre mansarde, au toit incliné. Nous n'avions qu'un méchant piano, une pauvre bibliothèque, un mobilier misérable, un jour insuffisant ! Et pourtant je passai là les heures les plus heureuses de ma vie. De même que le printemps égaie la terre et lui distribue la verdure et le sang, de même la force productrice de mon ami égayait et consolait les hommes[1]... Le hasard, l'amour de la musique et de la poésie firent notre intime liaison. J'écrivais et lui chantait [2] !

1. La fécondité de Schubert était vraiment prodigieuse : dans un seul mois il compose 29 lieder (août 1815) ; « *huit* » sont datés du 15 et « *sept* » du 19. Nous extrayons du Dictionnaire de Grove la liste des œuvres produites pendant cette seule année : 2 symphonies (l'une en *si b*, l'autre en *ré*), un quatuor à cordes (*sol mineur*), 4 sonates pour piano, un Adagio en *sol*, 12 *Wiener Deutsche*, 8 Ecossaises, 10 variations pour piano seul, 2 messes, un nouveau morceau (*Dona*) pour une messe précédente, un *Stabat mater*, un *Salve regina*, « *cinq* » opéras : le *Poste de quatre ans* (1 acte) ; *Fernando* (1 acte) ; *Claudine de Villabella* (3 actes) ; les *Deux amis de Salamanque* (2 actes) ; le *Chevalier du Miroir* (3 actes) ; *Adrast* (inachevé) et peut-être un septième (qui a disparu. *Le Minnesinger ;* « *cent trente-sept* » lieder, dont le *Roi des Aulnes*, le *Calme plat* et beau-

2. Barbedette, *Schubert, sa vie, ses œuvres, son temps*. Heugel et Cie édit.

Aussi, en 1818, quand Schubert passe l'été chez le comte Esterhazy, dans le domaine de Zélesz, en Hongrie, malgré la cordiale réception du comte et de la comtesse, malgré son affection pour ses deux écolières Marie et Caroline, fillettes de treize et de onze ans, malgré le calme d'esprit que lui procure une vie assurée et somptueuse, il n'est pas complètement heureux. Il a du loisir, du bien-être, il « compose comme un dieu » ; mais il lui manque... ses chers amis. « Vous êtes tout pour moi », écrit-il à Spaun, Schober, Mayrhofer et Senn. A tous il demande instamment une lettre : « Chaque syllabe de vous est un trésor pour moi! »

La plupart de ces amitiés si touchantes et si vivaces avaient été contractées par Schubert pendant son séjour au « Stadtconvict[1] ». Spaun, Senn, Holzapfel, Kenner, Stadler, Randhartinger furent, dès le collège, les admirateurs de ses œuvres et s'en firent plus tard les propagateurs ardents.

A Zélesz, Schubert se lia avec un interprète fanatique de ses lieder, le baron de Schönstein, qui les fit applaudir dans les salons, tandis que le célèbre baryton Vogl[2] commençait à les imposer à l'admiration du grand public.

Vogl, artiste érudit, esprit très cultivé, exerça une influence heureuse sur Schubert, de vingt ans plus

coup de ses meilleurs ! Devant la preuve d'une pareille toute-puissance, il est permis de considérer Schubert comme une force de la Nature, force inconsciente parfois, mais à coup sûr miraculeuse.

1. Sorte de Conservatoire annexé à la chapelle impériale.

2. Le chanteur Vogl fut pendant vingt-huit ans l'idole des habitués de l'Opéra de Vienne. Il se montra sans rival dans les rôles d'Oreste (*Iphigénie en Tauride*), d'Almaviva (*Noces de Figaro*), de Créon (*Médée*), de Télasco (*Fernand Cortez*). En 1822, il quitta le théâtre et se voua dès lors à l'interprétation des œuvres de Schubert.

FRANÇOIS SCHUBERT
(D'après une lithographie de Dumont Leroux).

jeune que lui. Il mit au service du grand mélodiste une autorité incontestée et un talent de premier ordre. Dans son journal il qualifie certains lieder de Schubert d' « inspirations vraiment divines », de manifestations d'une musicale « clairvoyance ». Le baron de Schönstein considérait aussi Schubert comme un « voyant ».

En 1819, les gains de l'année précédente permettent à l'heureux compositeur d'entreprendre un voyage dans la Haute-Autriche avec son génial interprète. Tous deux sont acclamés et fêtés. Cette nouvelle existence enthousiasmait Schubert. C'était la vie libre, insouciante et vagabonde au milieu de sites merveilleux ; c'étaient les excursions interminables sur le faîte des montagnes ou dans le creux des vallées, les séjours reposants dans des monastères isolés, les réceptions brillantes dans les cités de Steyr, de Linz et de Gmunden. C'étaient tantôt les expansions si douces d'une intimité cordiale, tantôt les ovations, les concerts et les bals, et les parties joyeuses en compagnie de jeunes filles à la voix de sirène et au profil d'ange, égrenant leur rire perlé.

Au milieu de cette vie de délices, l'activité productrice de Schubert ne languit pas; sa force créatrice ne chôme jamais. Les lettres qu'il écrit durant ce voyage le montrent s'épanouissant en pleine joie de vivre et vibrant profondément devant les beautés de la Nature.

Steyr, 15 juillet. 1819 — Cher frère[1], je pense que cette lettre te trouvera à Vienne et bien portant. Je t'écris pour que tu m'envoies le plus tôt possible mon *Stabat mater*, que nous voulons exécuter ici ..... Dans la maison que j'habite, il y a huit jeunes filles presque toutes charmantes. Tu vois qu'ici on ne perd pas son temps. La fille de M. Van Koller, chez qui nous dînons, Vogl

1. Cette lettre est adressée par Schubert à son frère Ferdinand. (Mme Audley, p. 121).

et moi, tous les jours, est très jolie ; elle joue bien du piano et chante plusieurs de mes lieder... *Les environs de Steyr sont extraordinairement beaux !*

En 1819, on exécute pour la première fois en public une composition de Schubert, *Shäfers Klagelied* (La complainte du berger). En 1820, grâce à l'influence de Vogl, il aborde deux fois le théâtre : avec les *Jumeaux*, opérette en un acte, puis avec la *Harpe enchantée*, pièce en trois actes, pour laquelle il écrit une musique de scène. Aucun de ces deux ouvrages ne réussit.

L'année 1821 voit se lever l'aurore de sa renommée. Le *Roi des Aulnes*, que le chanteur Gymnich avait déjà fait connaître, obtient avec Vogl un succès triomphal. Ce chef-d'œuvre, que depuis cinq ans tous les éditeurs refusaient de publier, est enfin gravé par souscription, grâce à l'initiative de Léopold Sonnleithner. D'autres lieder, dont la *Marguerite au rouet*, ne tardent pas à paraître. Les éditeurs Cappi et Diabelli, flairant une affaire, en font l'éloge dans leur journal ; Schubert est lancé. Et c'est lui qu'on charge d'écrire deux morceaux nouveaux intercalés dans la *Clochette* d'Hérold, alors en répétition au théâtre de la cour. Cette récompense dut paraître bien douce au cœur du pauvre Schubert, après sept ans d'un travail acharné, d'efforts ininterrompus et désintéressés !

L'agréable séjour fait à Saint-Polten, en compagnie de Schober, vint couronner cette année glorieuse.

Vienne, 2 novembre, 1821[1] — Nous voici revenus, — écrit Schober à Spaun, — Schubert et moi, de notre séjour moitié ville, moitié campagne, rapportant avec nous le souvenir d'un beau mois. A Ochsenburg nous étions fort occupés du joli paysage ; à Saint-Polten

1. Mme Audley, *Franz Schubert*, p. 153. Perrin et Cie, éditeurs.

nous ne l'étions pas moins des bals et des concerts, ce qui ne nous empêchait pas de beaucoup travailler, surtout Schubert. Il en est au second acte et moi au dernier [1]. J'aurais voulu que tu fusses avec nous pour voir naître toutes ces belles mélodies, d'une richesse et d'une fraîcheur de pensées vraiment merveilleuses. Notre chambre à Saint-Polten était fort agréable : deux lits jumeaux, un sofa à côté d'un poêle bien chaud, un piano la rendaient tout à fait intime et confortable. Le soir, on faisait apporter de la bière, on allumait sa pipe, on se racontait ce qui s'était passé dans la journée, on lisait, ou bien Sophie et Nettel arrivaient et l'on chantait. Nous avons eu aussi deux « Schubertiades », une chez l'évêque, l'autre chez le baron Mink, où se trouvaient une princesse, deux comtesses, trois baronnes, toutes véritablement ravies...

Post-scriptum de Schubert — Quant à moi, je t'annonce que mes dédicaces ont produit leur effet, c'est-à-dire que le Patriarche [2] m'a envoyé 12 ducats et le comte de Fries 20, par l'entremise de Vogl, ce qui m'a fait grand bien... L'opéra de Schober en est au troisième acte. Je voudrais que tu puisses assister à sa naissance. Nous fondons sur cet ouvrage de grandes espérances [3].

Parmi les pages trop rares que Schubert a laissées comme écrivain, il en est une très curieuse que nous reproduisons plus loin. Elle nous révèle un côté tout particulier de sa mentalité et nous fait entrevoir la source de plus d'une de ses inspirations musicales.

Mon rêve (8 juillet 1822). — « J'avais beaucoup de frères et de sœurs. Mon père et ma mère étaient bons pour moi ; je leur étais attaché par un profond amour. Un jour mon père nous conduisit, dans un beau jardin, à un banquet de fête. Mes frères étaient heureux, mais moi j'étais triste. Mon père s'approcha de moi et m'ordonna de prendre part au festin, mais je ne pouvais pas. Sur quoi, mon père irrité me bannit de sa présence. Je m'éloignai

1. Les deux amis collaboraient à un opéra en 3 actes : *Alfonso et Estrella.*

2. Ladislas Pyrker, à qui Schubert a dédié plusieurs lieder, entre autres *Le Voyageur* et le *Chant de Nuit du voyageur.*

3. *Alfonso et Estrella* ne fut jamais représenté du vivant de Schubert.

et portai mes pas dans les pays lointains, le cœur plein d'un amour infini.

Pendant de longues années, je sentis mon profond amour et ma lourde peine se partager mon cœur. Ma mère mourut. Je me hâtai de revenir, et mon père, attendri par mon chagrin, ne s'opposa pas à mon retour. Je contemplai ce pauvre cadavre, et les pleurs inondèrent mes yeux. Je me reportai avec douleur aux souvenirs du bon vieux temps ; nous suivîmes le corps et nous jetâmes du sable sur la bière.

Je restai à la maison paternelle ; mon père me reconduisit à son jardin favori. — Il me demanda encore s'il me plaisait. Le jardin m'était odieux, mais je n'osai le dire. Mon père, en colère, réitéra sa demande. Je lui répondis en tremblant que je n'aimais pas le jardin ; il me battit et je m'enfuis.

Pour la seconde fois, je portai mes pas vers les pays lointains, le cœur plein d'un amour infini. Longtemps, longtemps, je chantai des lieder. Quand je voulais chanter mon amour, il devenait douleur ; — quand je voulais chanter ma douleur, elle devenait amour ; — mon amour et ma peine se partageaient mon cœur.

J'appris qu'une pieuse jeune femme était morte ; autour de sa tombe cheminait un cercle immense de jeunes hommes et de vieillards qui semblaient plongés dans les béatitudes de l'éternelle félicité ; ils parlaient bas pour ne pas réveiller la jeune femme. De célestes pensées jaillissaient de la tombe et se répandaient sur la foule avec un doux murmure.

J'éprouvai l'ardent désir d'entrer dans le cercle. O prodige ! dirent les gens, il y entre, — et en effet je m'avançais lentement, avec recueillement et foi profonde, les yeux fixés sur la tombe. Sans m'en apercevoir, j'étais dans le cercle où se faisait entendre une musique merveilleusement adorable. J'entrevis le bonheur éternel et de plus je rencontrai mon père aimant et réconcilié : il me serra dans ses bras et pleura, mais moi encore davantage[1]. »

Afin de réserver tout son temps à la production et à « ses amis », Schubert ne voulut jamais aliéner la plus petite parcelle de son indépendance : en 1822, il refuse le poste d'organiste de la cour. Son incurie des intérêts matériels dépasse toute mesure. La première publication des lieder gravés en 1821 avait rapporté une

1. Barbedette, p. 26.

somme assez ronde. En conservant la propriété de ses œuvres, Schubert se fût mis pour toujours à l'abri du besoin ; mais, dans un moment de gêne, il les vendit pour un prix dérisoire.

L'année 1823 fut laborieuse et malheureuse entre toutes. Il compose la musique de trois pièces, dont une seule est représentée, sans aucun succès. Le découragement s'empare de lui, sa santé s'altère et il passe une partie du mois d'octobre à l'hôpital.

Écoutons-le gémir !

31 mars 1824[1]. — Cher Kupelwieser, voilà longtemps que j'ai envie de t'écrire, sans jamais avoir pu savoir ni d'où, ni où ; mais enfin l'occasion m'est offerte par le moyen de Smirsch, et je puis donc, encore une fois, ouvrir mon âme à un ami. Ton cœur est si bon et si honnête que tu me pardonneras ce que d'autres m'imputeraient à crime. En un mot, sache que je m'estime le plus malheureux et le plus infortuné du monde.

Figure-toi un homme dont la santé ne se refera jamais, et qui, par le chagrin que cela lui cause, empire la chose au lieu de l'améliorer ; figure-toi un homme, dis-je, dont les plus brillantes espérances sont tournées à rien, à qui l'amour et l'amitié ne donnent que des chagrins, chez lequel l'enthousiasme (tout au moins celui qui vous soutient et vous exalte) et le sens du beau menacent de s'évanouir, et demande-toi si cet homme n'est pas malheureux et misérable. *Mon cœur est lourd, la paix m'a fui, je ne la trouverai plus jamais*[2], voilà ce que chaque jour je puis dire ; car chaque soir j'espère que mon sommeil n'aura pas de réveil, et chaque matin m'apporte en présent les soucis de la veille. C'est ainsi que sans vie, sans ami, je passerais tous mes jours si Schwind ne venait pas me visiter souvent et m'apporter un rayon de ces jours si doux d'autrefois. — Notre réunion de lecture, vu l'adjonction d'un public brutal, s'est suicidée avec la bière et la saucisse, ainsi que tu le sais déjà peut-être ; sa clôture aura lieu dans deux jours. Pour moi, depuis ton départ, je n'y allais plus. — Leidesdorf, avec qui je suis lié maintenant, est un homme bon et sérieux, mais si

1. Barbedette, *Schubert*, p. 101. Heugel et Cie, éditeurs.

2. Début d'un des chants de Mignon dans *Wilhelm Meister*.

mélancolique que je crains d'avoir, en son commerce, gagné plus de tristesse qu'il n'est nécessaire : de plus ses affaires et les miennes vont mal ; l'argent manque. — L'opéra de ton frère [1] a été déclaré impossible et, avec lui, ma musique a dû succomber. — L'opéra de Castelli, *Les Conjurés* [2], a eu du succès à Berlin ; la musique est d'un auteur du cru. De cette façon, j'en suis pour deux partitions inutiles. En lieder, j'ai peu fait de nouveau, m'étant occupé d'œuvres instrumentales, car j'ai composé deux quatuors pour violons, alto et violoncelle, et un ottetto, et je vais encore écrire un quatuor. Je veux, par ce moyen, me faciliter la route pour arriver à la grande Symphonie.

La nouvelle du jour, à Vienne, c'est le concert de Beethoven ; il y doit donner sa nouvelle symphonie, trois morceaux de sa nouvelle messe et une nouvelle ouverture [3]. Si Dieu le permet, je me propose de donner aussi l'an prochain un vrai concert [4]. Je termine pour ne pas user trop de papier, et je t'embrasse mille fois... Au commencement de mai j'irai en Hongrie avec Esterhazy. »

Des lignes de son journal écrites à cette époque se dégage le même sentiment de profonde tristesse :

... La douleur aiguise l'intelligence et fortifie l'âme ; la joie, au contraire rend égoïste et frivole.

27 mars 1824 — Nul ne comprend la douleur, nul, la joie d'autrui. *On croit toujours aller l'un à l'autre ; on ne va que l'un à côté de l'autre.* Oh ! cruelle angoisse pour qui le reconnait !

Mes œuvres sont les enfants de mon intelligence et de ma douleur ; le monde semble prendre le plus de plaisir à celles que la douleur seule a créées.

Il n'y a qu'un pas de l'inspiration la plus haute au ridicule le plus complet, de la sagesse la plus parfaite à la sottise la plus honteuse.

L'homme entre dans le monde avec la foi ; elle précède de beaucoup le raisonnement et la connaissance. Pour comprendre,

1. *Fierabras* (3 actes).

2. L'opéra qu'avait écrit Schubert eut plus tard pour titre *La guerre domestique*.

3. La neuvième symphonie, la messe en *ré*, l'ouverture, op. 124.

4. Le seul que Schubert ait donné pendant sa vie réussit brillamment : il eut lieu beaucoup plus tard le 28 mars 1828, l'année de sa mort (Voir le programme dans le Dictionnaire de Grove.)

Cliché Heck.

MAISON NATALE DE SCHUBERT, 54, NUSSDORFERSTRASSE, VIENNE

il faut d'abord croire ; la foi est la base fondamentale sur laquelle la faible raison plante son premier jalon. La raison n'est autre que la foi analysée.

29 mars. — O imagination, source insondable où viennent s'abreuver à l'envi l'artiste et le savant ! O bien que si peu connaissent et honorent, reste au milieu de nous, pour nous préserver des fausses lumières, des spectres trompeurs qui n'ont ni chair ni sang[1] !

La vie calme et régulière de Zélesz, où Schubert passe la moitié de l'année 1824, apaise cette tempête d'amertume. L'accalmie reparaît dans la lettre qu'il écrit pendant l'été à son frère préféré. L'amour de la famille était une des cordes maîtresses de l'âme si vibrante de Schubert. Il chérissait tous les siens et composait souvent de petites pièces de vers et des cantates pour les fêtes de famille. Mais la lettre qui suit prouve qu'il avait une prédilection marquée pour son frère Ferdinand :

« Ta société de quatuors m'étonne d'autant plus que tu es parvenu à y faire entrer Ignace ; mais tu feras mieux de choisir d'autres œuvres que les miennes, lesquelles n'ont de mérite que celui de te plaire, comme te plait tout ce que je fais. Ce que j'en aime le mieux, c'est le souvenir que tu me gardes.

Est-ce donc simplement la douleur de mon absence qui t'arrache les larmes dont tu n'oses me parler, ou bien as-tu senti ce désir éternellement incompréhensible qui m'oppresse t'envelopper de ses voiles sombres? Ou encore les pleurs que tu m'as vu verser te sont-ils revenus à la mémoire ? *N'importe, je sens clairement que toi, toi seul, tu es l'ami intimement uni à toutes les fibres de mon âme.* »

Ce désir inassouvi, qui étreint Schubert, qu'est-il, sinon la nostalgie de l' « Au-delà », l'aspiration à une vie d'intelligence et d'amour plus intenses, l'appétit de l'inexplicable et de l'indévoilé ? L'artiste supérieur, en

1. Mme Audley, p. 183.

commerce avec l'Infini que son œuvre reflète, étouffe dans cette pauvre planète grossière, trop exiguë pour lui, bien qu'elle contienne pourtant l'embryon de tous les éblouissements, de tous les enivrements, de toutes les adorations, de toutes les extases. Schubert ajoute :

« Mais pour que ces lignes ne te portent pas à croire que je suis malade ou triste, je me hâte de t'assurer du contraire. Il n'existe plus, il est vrai, cet heureux temps où chaque objet se présentait à nous entouré d'une auréole juvénile ; la fatale connaissance d'une misérable réalité l'a remplacé ; mais Dieu soit loué ! je cherche tant que je peux à l'embellir par l'imagination. On croit volontiers que le bonheur est attaché aux lieux où l'on a été jadis heureux : mais le bonheur est en nous. Aussi ai-je éprouvé ici un sentiment désagréable et vu se renouveler une expérience déjà faite à Steyr ; mais maintenant je suis plus en état de trouver en moi-même le calme et le bonheur que je ne l'étais alors. Une grande Sonate et des Variations à quatre mains sur un thème que je me suis fait, viendront à l'appui de ce que je te dis et serviront de preuves. Les Variations ont eu un grand succès... Je me réjouis d'autant plus de te savoir bien, que j'espère jouir aussi d'une parfaite santé l'hiver prochain. Salue cordialement pour moi parents, frères, sœurs et amis. Je t'embrasse mille fois ; écris-moi le plus tôt possible et porte-toi bien ![1] »

L'affectueuse cordialité du comte et de sa famille, l'absence de toute préoccupation matérielle rendait la vie douce et facile pour ce producteur infatigable. Pendant ce second séjour à Zélesz, il écrivit maintes compositions remarquables, dont quelques-unes furent dédiées à son hôte, et « toutes », au fond de son cœur, à son élève préférée, Caroline Esterhazy, pour laquelle il paraît avoir éprouvé un sentiment de tendresse contenue et respectueuse. Cette inclination secrète devait

1. Mme Audley, p. 186.

rester ensevelie à jamais dans le cœur de Schubert. Connut-il plus tard, une fois encore, la flamme divinatrice d'un amour sérieux et profond ? C'est ce que nul ne pourrait affirmer[1].

La cure morale et physique, commencée à Zélesz, trouva un complément heureux dans un voyage de cinq mois entrepris l'année suivante, en compagnie de Vogl, dans la Haute-Autriche. La gaieté naturelle de Schubert reparaît dans une lettre qu'il adresse pendant l'été de 1825 à son ami Spaun. La bonne vie qu'il mène en voyage l'a mis en verve; son style prend un tour inaccoutumé de gai badinage, d'ironie et de légèreté.

Linz, 21 juillet 1825[2]. — « Cher Spaun, tu peux juger combien il m'est pénible de t'écrire une lettre de Linz pendant que tu es à Lemberg. Au diable cette affreuse nécessité qui fait que les amis se séparent quand ils ont à peine trempé les lèvres dans la coupe de l'amitié ! Je suis à Linz, à moitié mort de chaleur. J'ai un nouveau cahier de lieder, et tu n'es pas là ! n'as-tu pas honte ? Linz est, sans toi, comme un corps sans âme, un cavalier sans tête, une soupe sans sel. Si le garde-chasse n'avait pas d'excellente bière, et si au Schlossberg je ne trouvais un vin passable, il ne me resterait qu'à me pendre, aux yeux des promeneurs épouvantés. Mais ce serait peut-être de l'ingratitude envers les autres habitants, car je suis bien heureux dans la maison de ta mère, au milieu de tes sœurs, entre Ottenvald et Max. Pas mal de gens font pour moi de véritables frais d'esprit : mais je crains que ce feu d'artifice ne finisse par s'user peu à peu, et alors je mourrai d'ennui. En général, et c'est désolant, tout finit en fade prose. La plupart voient cela avec tranquillité et s'en trouvent bien ; ils s'abandonnent nonchalamment et roulent volontiers jusqu'à l'abîme. Il est difficile de tou-

1. Pendant longtemps Schubert ressentit un regret cuisant de n'avoir pu épouser, faute d'une situation suffisante, Thérèse Grob, jeune fille peu ou point jolie, mais très douce et très bonne pour laquelle il avait écrit les solos de sa première messe (1814) et qui l'attendit pendant trois ans, avant d'en épouser un autre.

2. Barbedette, p. 107.

jours s'élever, et il faudrait un véritable secours d'en haut pour mettre à la raison de si tristes gens.

Au surplus, ne te laisse pas pousser des cheveux blancs par désespoir d'être si loin ; brave ton sort, laisse la douce humeur fleurir comme un parterre de roses ; épanche, sous la froidure du Nord, la chaleur de ta vie ; prouve ainsi ta divine extraction...

Le christianisme fervent de Schubert fut une des sources qui alimentèrent son génie ; sa croyance inébranlable à la vie future lui donnait une vision constante et un perpétuel désir de l' « Au-delà ». On en trouve la preuve dans maint passage de ses écrits, notamment dans cette pièce de vers :

MA PRIÈRE

(8 mai 1823)

Profondes aspirations vers l'inconnu divin,
Vous serez satisfaites dans un monde meilleur.
Ne puis-je donc, par la toute-puissance du rêve,
Franchir l'espace sombre qui nous en sépare ?

Père suprême ! comble ton fils
De maux sans mesure, pour, un jour,
En signe de délivrance,
L'entourer des rayons de ton divin amour !

Vois, ô Dieu ! anéanti dans la poussière,
Torturé de peines qui n'ont point été consolées,
Ce long martyre qui fut ma vie,
Et qui va bientôt cesser pour toujours.

Que ta main frappe de mort et cette vie et moi-même,
Que tout ce passé soit précipité dans le Léthé,
Et permets, ô Seigneur ! qu'un être puissant et pur
Sorte radieux et vivant de ces ruines !

Le même sentiment de piété sincère émane d'un passage très significatif de la lettre suivante, adressée à ses parents pendant son second voyage dans la Haute

Autriche. On remarquera aussi la phrase mordante où il critique le jeu de certains pianistes et les lignes admirables où il raille chez un ami de son frère une crainte exagérée de la mort. La griserie que lui cause le spectacle de l'univers va jusqu'au panthéisme. Schubert aime tant la Nature qu'il voudrait s'anéantir en elle, pour s'unir à elle plus profondément et plus intimement. A ses yeux, ce ne serait point un mal de mourir, si c'était pour être associé à la vie universelle et s'identifier à la force suprême qui fait germer le grain, reverdir les bois, palpiter les brises et murmurer les eaux.

Steyr, juillet 1825[1]. « Chers parents... Me voici de nouveau à Steyr, après être resté six semaines à Gmunden, dont les environs sont véritablement ravissants ; aussi ont-ils produit sur moi un effet salutaire et calmant, auquel les bons habitants et l'excellent Traweger en particulier ont beaucoup contribué. J'étais chez lui tout à fait sans gêne. Plus tard, à l'arrivée de M. le conseiller Schiller, le monarque de tout ce royaume « salé », nous avons dîné tous les jours chez lui, Vogl et moi, et nous y avons fait beaucoup de musique, comme chez Traweger.

Mes lieder tirés de la *Dame du lac* y ont eu un grand succès. *Mon Hymne à la Sainte Vierge a ému tous les cœurs; on s'est émerveillé de ma piété. Cela vient, je pense, de ce que je ne force jamais ma dévotion, et que je n'écris des hymnes et des prières que lorsque je me sens irrésistiblement inspiré, car alors seulement c'est une dévotion sincère...* A Steyreck nous avons été hébergés chez la comtesse Weiszenwolf, une grande admiratrice de ma petitesse ; elle chante toutes mes œuvres, et en chante plusieurs très joliment. Les lieder tirés de Walter Scott ont produit sur elle une excellente impression ; aussi m'a-t-elle fait comprendre que la dédicace ne lui en serait rien moins que désagréable. Quand je les publierai, je me propose d'inscrire en tête le nom de Walter Scott, lequel éveillera la curiosité, et, en y joignant le texte anglais, je pourrai aussi acquérir de la célébrité en Angleterre. Si seulement on pouvait espérer quelque honnêteté des éditeurs de musique ! Mais la sage et bienfaisante organisation de l'Etat y a pourvu, de telle sorte que

1. Mme Audley, p. 199.

l'artiste est à tout jamais l'esclave de ces misérables marchands... J'ai trouvé mes compositions partout dans la Haute-Autriche. Dans les cloîtres de Saint-Florian et de Kremsmunster, aidé d'un brave pianiste, j'ai joué avec succès mes Variations et mes Marches à quatre mains. Les Variations à deux mains, tirées de ma nouvelle Sonate, ont surtout fort bien réussi. *D'aucuns prétendaient que les touches sous mes doigts devenaient autant de voix mélodieuses ; si cela est vrai, j'en suis bien content, car je ne puis supporter ce maudit tapotement dont les bons pianistes mêmes ne sont pas exempts, et qui ne satisfait ni l'oreille ni le goût.*

Je suis de nouveau à Steyr en ce moment, et si vous me favorisez bientôt d'une lettre, elle me trouvera ici où je resterai 14 jours encore, puis de là à Gastein, célèbre ville d'eaux, à environ cinq jours de distance de Steyr. Je me réjouis beaucoup de ce voyage qui me permettra de voir les plus beaux paysages et de visiter au retour la ville de Salzburg, si renommée par la beauté de sa situation et de ses environs... Mes amitiés les plus tendres à Ferdinand, à sa femme et à ses enfants. Il va probablement toujours à la Croix[1], sans pouvoir se débarrasser de Dornbach, et je gage que ce dernier a déjà été soixante-dix-sept fois malade, et qu'il s'est cru au moins neuf à dix fois en danger de mort, comme si mourir était le pire mal qui pût arriver. *S'il pouvait voir ces montagnes et ces lacs divins qui semblent vouloir nous engloutir ou nous écraser, il n'aimerait pas si fort la pauvre vie humaine, qu'il ne considérât comme un bien d'être confié à l'incompréhensible force de la terre pour y retrouver une nouvelle existence.* Que fait Charles[2] ? Voyagera-t-il ? Il a beaucoup à faire maintenant ; un artiste marié doit créer à la fois des œuvres d'art et des œuvres de chair, et, quand il réussit dans les deux genres, il mérite d'être doublement loué, car ce n'est pas une petite besogne. Pour ma part, j'y renonce... ».

Les lettres datées de 1825, pendant le second voyage de Schubert dans la Haute-Autriche, sont infiniment plus détaillées et plus intéressantes que celles de 1819. L'intelligence de Schubert a mûri ; son esprit s'est élargi et s'est élevé. Il trouve parfois des expressions très heureuses pour décrire ces belles contrées dont le spec-

1. Auberge où la famille Schubert avait coutume de se réunir.
2. Charles Schubert était peintre.

SCHUBERTIADE. UNE PARTIE DE CAMPAGNE A ATZENBRUGG
(D'après une aquarelle de L. Kupelwieser, Hôtel de Ville de Vienne).

tacle le ravissait et qu'il ne devait jamais revoir[1].

L'année 1826, que Schubert passa toute entière à Vienne, voit redoubler ses embarras d'argent. Les éditeurs l'exploitaient férocement, et son dénûment le défendait mal contre leur rapacité[2]. Ses amis, et il s'en était créé de puissants[3], n'auraient pas mieux demandé que de l'aider, mais il ne leur en fournit jamais l'occasion. Quand un poste honorable s'offrait à lui, au lieu de se mettre sur les rangs, il reculait... Plutôt subir toutes les privations que de porter un collier! Et puis, Schubert était trop timide, trop modeste ; il n'aimait pas à se mettre en avant. Il ne sut jamais se pousser dans le monde, où il se sentait gauche et emprunté, mal servi qu'il était par un physique ingrat[4].

Au fond, ce travailleur acharné et génial fut un bohème. S'il en eût été autrement, sans doute il serait arrivé à l'argent, aux places et aux honneurs ; mais nous pensons que son œuvre en aurait souffert. Schubert, homme du monde et parfait courtisan, partageant sa tendresse entre la Muse et les avantages qu'elle procure, n'aurait pas été lui-même. Il n'eût pas vécu, comme il l'a fait, dans une atmosphère de rêve et d'idéal

1. Nous engageons le lecteur qui a la religion de Schubert, à lire la lettre adressée par lui, de Gmunden, à son frère Ferdinand, lettre trop développée pour que nous puissions la reproduire. (Voir Mme Audley, *Schubert*, p. 206. Perrin et Cie, éditeurs).

2. Lachner, qui était à cette époque l'intime de Schubert, raconte qu'ayant porté à l'éditeur Haslinger six lieder du *Voyage d'hiver*, il en obtint en tout et pour tout six gulden (quinze francs, environ.)

3. Citons entre autres le conseiller de Kiesewetter, Matthieu de Collin, le comte Moritz Dietrichstein, le conseiller Hammer de Purgstall et Ladislas Pyrker, patriarche de Venise.

4. Une tête à lunettes, avec des cheveux crépus et de grosses lèvres, sur un corps écourté, trapu et ventru, mais avec des yeux si vifs que son regard pétillait, surtout quand on parlait musique.

pur. Il eût été distrait de son œuvre immense. Il n'eût pas accompli sa tâche intégrale. S'il n'a pas joui, comme certains artistes, du plein midi de la gloire ; s'il n'en a vu briller que les rayons obliques, ceux du soleil levant, en revanche il n'a jamais connu les niaiseries et les mensonges de l'étiquette, ni les courbettes devant un protecteur. Jamais il n'a falsifié sa pensée, contrefait la sympathie ou apprêté son sourire. On peut dire qu'en restant pauvre, Schubert a conservé dans sa plénitude l'indépendance de l'âme ; il a sauvegardé l'intégrité de sa conscience d'artiste, l'énergie et la spontanéité de son talent.

La lettre ci-dessous est adressée par Schubert à Mme Pachler (Marie Koschak)[1], au retour d'un séjour à Grätz où il avait été très cordialement accueilli et fêté. La simplicité et la bonhomie qui caractérisaient son humeur apparaissent dans le passage où il fait l'éloge de la vie de province, plus intime, plus cordiale, plus sincère, et qu'il préfère aux splendeurs vides de la capitale. Il associe dans le même mépris la musique des vaines paroles au jeu frivole et insipide de certains virtuoses, ne goûtant pas plus le « papotage » que le « tapotage ».

Vienne, septembre 1827. — Madame, je me suis trouvé trop bien à Grätz et je sens déjà que Vienne ne me revient guère. Il est vrai que c'est une bien grande ville et qu'elle manque un peu de cœur, de franchise, d'idées, de conversation raisonnable et surtout d'actions intelligentes. On ne sait vraiment si on est sage ou fou, tant on bavarde ici, sans arriver jamais à une véritable gaieté. Peut-être est-ce un peu ma faute, après tout, moi qui suis si lent à m'animer. A Grätz j'ai bien vite reconnu les manières simples et natu-

1. Mme Pachler, remarquable par son talent musical et son esprit cultivé, fut aussi en relation avec Beethoven.

relles des uns à l'égard des autres, et cette simplicité me serait devenue encore plus sympathique après un peu plus long séjour. Ce qui est certain, c'est que je n'oublierai jamais votre aimable hospitalité, Madame, ni celle du bon Pachleros et du petit Faust à laquelle j'ai dû les plus heureux jours de ma vie...

La droiture et l'impartialité de Schubert se font jour dans les jugements qu'il porte sur les compositeurs de son époque. Incapable du moindre sentiment d'animosité et d'envie, il se plaît à rendre justice à ses émules. Une de ses interprètes favorites, Anna Fröhlich, écrit à ce propos : « Schubert était dans l'enthousiasme quand il trouvait quelque chose de beau dans la musique des autres compositeurs. » Et sa sœur Kathi dit aussi : « c'était un cœur admirable ; il n'était pas jaloux et ne cachait pas sa joie en entendant de belle musique. Il prenait sa tête dans ses mains et écoutait en extase. L'innocence et la paix de son cœur ne peuvent se décrire »[1].

Bien que la situation faite aux compositeurs dramatiques allemands par l'invasion du goût rossinien fût assez précaire, Schubert parle sans la moindre aigreur du succès d'*Othello* à Vienne, dans une lettre adressée à son ami Anselme Hüttenbrenner et datée du 19 mai 1819 :

On nous a donné enfin *Othello*, de Rossini. Notre ami Radichi[2] a été parfait dans tout ce qu'il a interprété. Je trouve cet opéra bien meilleur et surtout bien plus caractéristique que *Tancrède*. Je ne puis refuser à cet homme un génie extraordinaire. L'instrumentation est mainte fois d'une extrême originalité ; il en est de même du chant, et, à part les « galopades » italiennes ordinaires, et pas

1. Mme Maurice Gallet. *Schubert et le Lied*, p. 43.

2. Célèbre chanteur, mort en 1846.

mal de réminiscences de *Tancrède*, cette musique ne laisse prise à aucun reproche [1].

Ce sentiment d'équité et de bienveillance native n'empêchait pas Schubert d'avoir un sentiment très net de sa haute valeur ; et il sait fort bien résister à Weber quand celui-ci, irrité de ses vertes critiques formulées contre *Euryanthe*, affectait de le traiter en écolier.

Au reste Weber ne lui garda pas longtemps rancune ; car il fit tous ses efforts pour faire représenter à Berlin *Alfonso et Estrella*, sans pouvoir, hélas ! y parvenir.

Comme compositeur, Schubert n'avait reçu qu'une instruction insuffisante, au point de vue « théorique ». Heureusement ses prodigieuses facultés, qui stupéfiaient ses premiers professeurs [2], trouvèrent, pour se développer, au point de vue « pratique », l'atmosphère très favorable d'un milieu allemand. Non seulement il rencontra au Stadtconvict un orchestre où les élèves exécutaient des symphonies de Haydn et de Mozart, des ouvertures de Méhul, Cherubini, Beethoven; non seulement il put jouer dans cet orchestre, le diriger en l'absence du chef et lui faire interpréter ses propres ouvrages; mais il trouvait chez son père un quatuor de famille où il faisait sa partie comme alto. Tout jeune, il eut l'occasion de fréquenter le théâtre. Parmi les opéras qu'il vit représenter alors, ses préférés étaient : la *Famille Suisse*, de Weigl, la *Vestale*, de Spontini, et surtout *Iphigénie en Tauride*, de Gluck. Il put aussi, vers la même époque, entendre exécuter dans les

1. Barbedette, *Schubert*, p. 95. Heugel et Cie, éditeurs.

2. « A quoi lui suis-je utile ? — disait le maître de chapelle Holzer : — quand je veux lui apprendre quelque chose, il se trouve qu'il le sait déjà. »

concerts les sept premières symphonies et la messe en *ut* de Beethoven. Les leçons qu'il reçut de Salieri[1] contribuèrent sans doute à développer son instinct du « bel canto » ; mais Salieri ne put pas ou ne voulut pas lui donner cette instruction théorique complète et transcendante qui eût fait de lui un second Mozart.

Quoique fils de la Nature et impulsif avant tout, Schubert avait un culte profond pour les grands maîtres. Toute sa vie, il professa pour Haydn, Mozart et Beethoven une admiration sans bornes.

Peu de temps avant sa mort, il fit un pèlerinage à Eisenstadt, où est inhumé Joseph Haydn. Il s'arrêta longtemps devant son tombeau, en proie à une méditation ardente, comme s'il avait voulu se fondre avec lui dans une même substance divine.

Au début de sa carrière, son dieu était Mozart. Il disait de sa symphonie en *sol* mineur : « Dans cette musique, on entend chanter les anges ! ». Un enthousiasme juvénile déborde dans les lignes suivantes, extraites de son Journal (13 mai 1816) :

Ce jour restera comme un des beaux jours de ma vie, pur et lumineux. Les sons enchanteurs de la musique de Mozart résonnent encore en moi, comme à distance ; ils ont pénétré dans mon cœur aussi doucement que profondément et fortement, grâce au jeu puissant de Schlesinger. Ainsi se gravent et restent au fond de nos âmes ces belles productions que le temps ne peut effacer, dont aucune circonstance n'affaiblit la bienfaisante influence. Elles nous montrent, au travers de cette vie, un avenir assuré, plein de charité et de magnificence. O Mozart ! que d'impérissables notions d'une vie meilleure tu as gravées en nous ![2]

1. Salieri, auteur des *Danaïdes* et de *Tarare*, occupait à Vienne comme compositeur une situation considérable.

2. Mme Audley, p. 81.

Plus tard, l'objet de son culte le plus fervent fut Beethoven ; Schubert se sentait attiré vers le colosse par une influence en quelque sorte magnétique. Malgré cela, il est douteux qu'il soit jamais entré en relation avec le grand symphoniste.

S'il faut en croire Schindler[1], Schubert, en 1822, ayant dédié à Beethoven ses *Variations sur un thème français*[2], serait allé les lui offrir lui-même. Il aurait été bien accueilli du maître ; mais, invité par lui à écrire les réponses à ses questions, il se serait senti paralysé par la timidité, au point que ses doigts ne pouvaient tenir la plume.

Le docteur Kreissle met en doute l'exactitude de cette anecdote. Il pense, sur la foi de Joseph Hüttenbrenner, — lequel affirme tenir ce renseignement de Schubert lui-même, — que Beethoven était absent lors de cette visite, et que les *Variations* furent remises à la servante. Quant au Maître, objet de l'admiration fanatique de son jeune contemporain, avant sa dernière maladie, il ne connaissait presque rien de Schubert. Aussi parut-il très surpris quand Schindler, pour le distraire de ses souffrances, lui apporta un jour une collection d'environ soixante mélodies (dont plusieurs manuscrites), de l'auteur du *Roi des Aulnes*. Il manifesta même quelque incrédulité en apprenant que le nombre des lieder composés par Schubert ne s'élevait pas à moins de cinq cents ! Après avoir examiné attentivement cette collec-

1. Schindler, fidèle compagnon de Beethoven pendant les dernières années de sa vie et biographe du maître.

2. D'après l'opinion de notre érudit confrère et ami Paul Vidal, le thème français, varié par Schubert, serait l'air : « Reposez-vous, bon chevalier », composé par la reine Hortense et chanté par les soldats de Napoléon.

LINZ SUR LE DANUBE
(D'après une ancienne lithographie de Bartlett).

COLLEGIO DE CARLOS

tion, Beethoven sentit son étonnement se changer en plaisir, et il s'écria à plusieurs reprises : « Vraiment Schubert est animé d'une étincelle divine ! ».

D'après Hüttenbrenner, la première et l'unique visite faite par Schubert à l'auteur de la *Neuvième* aurait eu lieu à l'heure où Beethoven, déjà plongé dans les ombres de la mort, ne pouvait guère avoir conscience de sa présence pas plus que de celle de Hüttenbrenner et du peintre Teltscher qui l'accompagnaient. Le Maître, averti qu'ils étaient là, fit de la main un de ces signes vagues, familiers aux mourants, inexplicables aux vivants, après quoi Schubert se retira très ému.

Singulier rapprochement de ces deux existences écoulées dans la même ville, vouées au même art, qui s'étaient côtoyées dans la vie, sans presque se rencontrer, que la mort rapprochait et qu'elle allait bientôt réunir pour toujours !

Schubert accompagna Beethoven à sa dernière demeure, au cimetière de Währing. Au retour, entrant avec deux amis, Franz Lachner et Joseph Randhartinger dans une « weinstube », il fit remplir trois verres ; il but une première fois à la mémoire du grand homme auquel les derniers honneurs venaient d'être rendus ; puis, versant une seconde rasade, il but à celui des trois amis qui mourrait le premier. Une année à peine s'était écoulée que Schubert s'endormait de son dernier sommeil. Conformément à son plus cher désir, il fut inhumé au cimetière de Währing, près de la tombe de Beethoven.

Il est impossible, quand on aime Schubert, de ne pas éprouver une vive sympathie pour l'auteur de la lettre

suivante[1], qui fit preuve d'une pénétration si délicate, en exauçant le vœu à demi exprimé par un frère chéri.

21 novembre 1828, 6 heures du matin[2]. — « Cher et respecté père.... Beaucoup témoignent le désir de faire enterrer notre cher Franz dans le cimetière de Währing, et je suis de ce nombre, car je crois suivre en cela son intention. Le soir qui a précédé sa mort, il me dit, dans un état de demi-connaissance : « Je te conjure de me laisser dans ma chambre et non de me laisser dans ce coin de terre. Est-ce que je ne mérite pas une place sur la terre ? » — Je lui répondis : « Cher Franz, calme-toi. Crois-en donc ton frère Ferdinand, en qui tu as toujours eu confiance et qui t'aime tant. Tu es dans la chambre où tu as toujours été ; tu reposes dans ton lit... » — Alors Franz dit : « Non, ce n'est pas vrai, Beethoven ne repose pas là ! » — N'est-ce pas une révélation de son vœu le plus intime, celui d'être placé à côté de Beethoven, qu'il admirait tant ?

J'en ai donc parlé à Rieder, et je me suis informé combien ce changement pourrait coûter[3] : ce sera à peu près soixante-dix florins. C'est beaucoup, beaucoup ; mais certainement très peu, eu égard à Franz.

Pour ma part, je puis fournir quarante florins, car j'en ai reçu hier trente. Du reste, je pense qu'on peut bien compter que toutes les dépenses de sa maladie et de son enterrement seront payées par ce qu'il laisse.

Si donc, mon cher père, vous êtes de mon avis, cela m'ôtera un gros poids du cœur. Mais il faut que vous vous décidiez tout de suite et que vous me répondiez par le porteur de la présente, afin

1. Ferdinand Schubert (1794-1859), d'abord aide-instituteur à l'Institut des orphelins de Vienne, devint ensuite professeur et *Regens chori* à Altlerchenfeld. Après avoir rempli ces fonctions pendant quatre ans, il fut nommé professeur à l'École Normale de Sainte-Anne, à Vienne, et mourut directeur de cette école. Ferdinand Schubert était organiste de talent. Il a laissé des compositions religieuses et des écrits pédagogiques. Il fut l'ami fidèle et tendre de son frère Franz, qui mourut entre ses bras et lui légua ses manuscrits.

2. Mme Audley, p. 271.

3. Franz Schubert devait être primitivement inhumé au cimetière de Matzleindorf, celui de sa paroisse. En 1888, les restes de Schubert furent transportés de Währing au cimetière central à Vienne dans le monument que nous reproduisons p. 113.

que je puisse commander le char. Il faudrait aussi avoir le soin de prévenir avant midi M. le curé de Währing..... Votre fils affligé.

FERDINAND.

P.-S. — Les femmes ne paraîtront donc pas en noir ?

L'entrepreneur des pompes funèbres croit qu'il ne doit pas fournir de crêpe, parce qu'on n'en met pas pour les célibataires et parce que les porteurs ont des manteaux rouges et des plumes. »

Il fallut donner deux concerts pour payer les frais du service et la tombe où reposait Schubert. On grava sur la pierre l'inscription suivante due à Grillparzer :

LA MUSIQUE A ENSEVELI ICI UN RICHE TRÉSOR
ET DE PLUS BELLES ESPÉRANCES

ICI REPOSE FRANZ SCHUBERT
NÉ LE 31 JANVIER 1797

MORT LE 19 NOVEMBRE 1828
ACÉ DE 31 ANS.

II. — L'ŒUVRE

LES LIEDER

Si l'on embrasse d'un coup d'œil l'œuvre colossal de Schubert, il apparaît, dans presque tous les genres, comme un producteur génial ; mais il se montre dans le *Lied* un tout-puissant novateur.

Les lieder de Schubert présentent tous les caractères d'une création de la nature ; en eux, rien d'artificiel ! Ils ne sont pas le produit de la culture ; ils ne sont pas éclos dans les « jardins » de la civilisation ; ils ont jailli, comme l'eau du torrent, dans les sanctuaires profonds d'une nature inviolée. Le flot mélodique de Schubert s'y épanche comme d'une source intarissable. Cette musique pénètre l'âme, elle s'impose par l'attrait. En l'écoutant, on éprouve une impression irrésistible, comme celle dont on jouit par une fraîche matinée de printemps ou par un beau soir d'été. Elle vous donne la vision des lointains horizons et de la solitude des bois. Quand on entend certains lieder de Schubert, il semble qu'on aspire à pleins poumons la senteur vivifiante et saine des forêts, et ces mille odeurs qui, émanant de la terre au printemps, sont comme le parfum de la vie. Cette musique vous prend comme la vie elle-même. On ne peut pas plus se dérober à son charme qu'on ne peut résister au bonheur et à tout ce qui fait

la joie de vivre : aux transports d'une amitié juvénile, à la flamme de l'amour, à la beauté de la jeune fille, au sourire invincible de l'enfant. La musique de Schubert n'est pas faite pour provoquer la fine analyse d'un intellectuel, ou pour exercer le scalpel d'un dilettante. C'est un cadeau fait par Dieu, en un jour de largesse, qu'on accepte sans discussion et sans réflexion.

Appliquer la forme musicale la plus simple, la plus spontanée et la plus riche à toutes les poésies de haute valeur, — quelle que soit leur forme, — telle est la raison d'être du Lied. Une pareille conception impliquait la collaboration de deux arts, parvenu chacun à son apogée. Le miracle fut qu'il se rencontra un musicien aussi richement doué, comme génie créateur, que plein d'une admiration déférente pour les textes sur lesquels il travaillait. Schubert, cet affamé de littérature, consacra le meilleur de sa vie à glorifier et à transfigurer les plus belles poésies, en y associant ses inspirations divines. — « Il aurait vraiment, dit Schumann, mis peu à peu en musique la littérature allemande toute entière... Partout où il a éprouvé une impression, la musique a coulé de source. Eschyle, Klopstock, si austères et si rebelles à la composition, ont cédé entre ses mains, de même que dans les plus faciles chansons de Wilhem Müller et d'autres, il a mis en relief leurs côtés les plus profonds... » — « Il a écrémé, dit M. Henri de Curzon, dans son intéressante étude[1], tout Gœthe et tout Schiller. Schubert était tellement épris de leurs poésies qu'il a composé jusqu'à six musiques différentes pour certaines d'entre elles. » Parmi les autres poètes qui ont attiré son

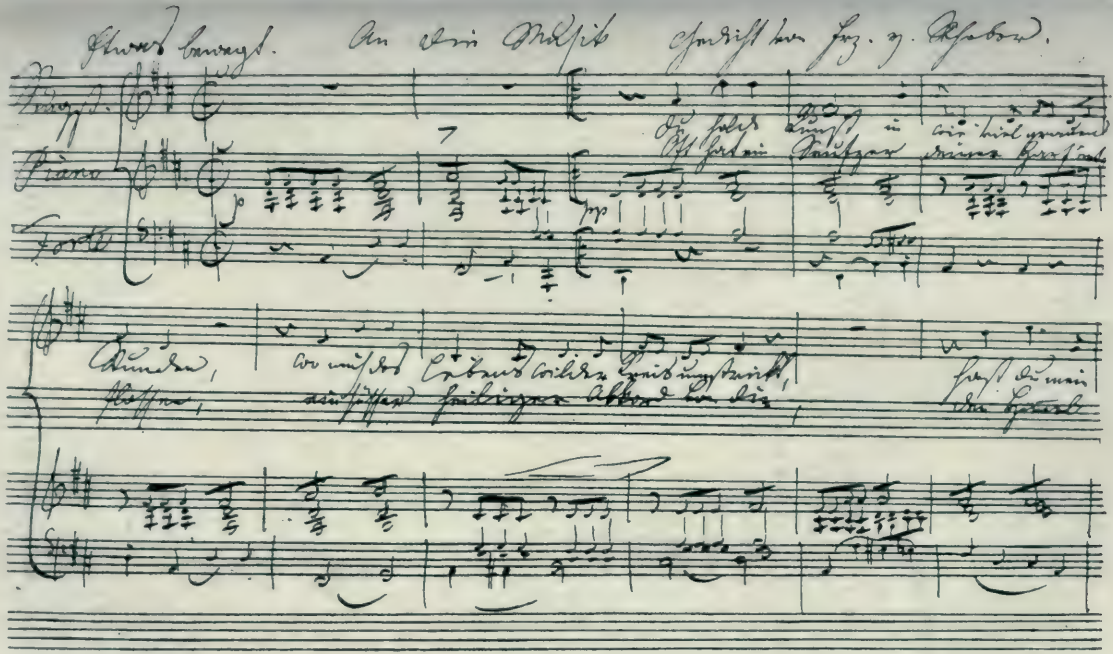
1. *Les lieder de Franz Schubert*. Librairie Fischbacher. Paris, 1899.

génie, il faut citer : Mayrhofer, Hölty, Matthison, Kosegarten, Schlegel, Klopstock, Körner, Schober, Seidl, Salis, Claudius, Walter Scott, Rellstab, Uz, Ossian, Heine, Shakespeare, Pope, Craigher, Pyrker, Collin, La Motte-Fouqué, etc. etc.

Schubert a traité tous les genres de poésie, il a travaillé sur tous les rythmes. Entre ses mains le lied revêt mille aspects différents : tantôt il se réduit à deux lignes de musique (*Chanson de nuit du voyageur*), tantôt il se développe jusqu'à mesurer trente pages (*Le plongeur*). Si parfois le compositeur emploie la forme strophique[1], plus souvent sa musique suit scrupuleusement la marche du poème et s'applique à en calquer les contours. L'emploi de la forme du récitatif est chez lui très fréquent. On trouve parfois dans ses Ballades de longs fragments purement symphoniques. Certains lieder, et ce ne sont pas les moins beaux, sont construits sur un rythme unique, d'autres sont composés de plusieurs mouvements. Souvent encore, comme dans la *Sérénade*, il répartit l'intérêt mélodique entre le chant et le piano, en faisant dialoguer l'instrument et la voix. En résumé, dans les lieder de Schubert, la forme est aussi variée que le sentiment humain, dont les nuances sont infinies. « Sa musique change avec les mots comme un paysage, suivant qu'un rayon de soleil l'éclaire ou qu'un nuage passe sur lui[2]. » Malgré cela, sa forme mélodique a une énorme valeur intrinsèque, et elle nous charme encore, même isolée du texte poétique. Chez aucun autre compositeur ne se rencontre un pouvoir

1. Forme du couplet.

2. Nous empruntons cette comparaison très juste à un passage du remarquable article consacré à Schubert dans le Dictionnaire de Grove.



AUTOGRAPHE DE SCHUBERT

(Début du Lied « An die Müsik » [op. 88, nº 4], composé en 1817).

musical plus personnel uni à une faculté plus complète de s'identifier avec l'œuvre littéraire.

Le raffinement du sens poétique de Schubert devait l'amener forcément à faire miroiter sa pensée musicale en multipliant les oppositions de couleur et les contrastes saisissants. Maint passage de sa musique rappelle ces effets de lumière et d'ombre qu'on observe dans les sous-bois et qui donnent tant de magie à l'éclairage du « rez-de-chaussée » de la forêt, dans les chaudes et lumineuses journées d'été. Si l'on examine par quel stratagème sonore Schubert a pu reproduire les impressions de nature les plus mystérieuses et les plus fugitives, on découvre qu'il y parvient, — bien inconsciemment sans doute, — par l'emploi de modulations très frappantes qui se succèdent parfois brusquement, sans interrompre l'unité de la ligne de chant, et aussi par un usage fréquent des « métaboles » ou changements de mode. Dans d'innombrables pages, Schubert passe du majeur au mineur et réciproquement, non pas seulement dans le même morceau, mais dans la même phrase musicale. Il résulte de ces perpétuels contrastes des effets de lumière et d'ombre, de reflets changeants et de nuances irisées qui n'appartiennent qu'à lui et qu'on ne retrouve dans aucune autre musique.

Schubert possède au plus haut degré le sentiment de l'effet vocal, de ce qu'on peut appeler la plastique de la voix. Mais cet effet, chez lui, est toujours dû à la valeur de l'invention musicale, jamais à des artifices de virtuosité. Sa période mélodique est abondante, élégante et facile, sa ligne de chant opulente et souple. Tel, dans un esquif qui marche vent arrière, se dessine le

contour gracieusement gonflé de la voile[1]. Quelque riche que soit chez lui la création vocale, il ne lui sacrifie jamais l'élément harmonique ou polyphonique. Dans un grand nombre de ses lieder, l'accompagnement instrumental est si éloquent et si coloré qu'on croit entendre à travers la sonorité d'un piano les voix multiples d'un orchestre. Il sait maintenir un heureux équilibre entre la mélodie et l'harmonie, entre l'instrument et la voix. Les partisans du « tout à l'orchestre » peuvent s'assurer, en relisant la *Jeune Religieuse*, qu'il est possible de concilier la conception polyphonique la plus expressive avec l'invention mélodique la plus saisissante.

D'après la liste publiée dans le *Lexique biographique* de Wurzbach, le nombre des poèmes mis en musique par Schubert s'élève à 634. Pour donner plus de clarté à cette étude, nous grouperons l'ensemble des lieder en neuf séries. Les chants composés sur les poésies de Schiller, de Gœthe, de Walter Scott et d'Ossian feront l'objet des quatre premières séries. La cinquième comprendra les huit *Chants Sacrés*; la sixième, l'ensemble des mélodies isolées dont le texte émane d'autres poètes que les quatre précédemment cités. Les trois dernières séries seront réservées à *La Belle Meunière*, au *Voyage d'hiver* et aux *Chants du cygne*.

Lieder d'après Schiller. — Dès que Schubert commença à écrire, il s'attaqua aux textes de Schiller avec prédilection. Sur les 24 chants composés pendant l'année 1813, il y en a 12 dont Schiller lui a fourni la poé-

1. On trouvera dans la dernière phrase du lied « Als ich sie erröthen sah » un exemple entre mille, de la puissance du souffle mélodique de Schubert.

sie. L'étude de ces œuvres, signées par un adolescent, nous donne un aperçu du développement de Schubert pendant la période « stagiaire » qui s'étend de 1811 [1] à 1814. A cette époque de sa vie, Schubert affectionnait les longues Ballades dans la manière de Zumsteeg, compositeur dont on ne parlerait guère aujourd'hui, s'il n'avait eu l'honneur d'exercer quelque influence sur le créateur du Lied, encore jouvenceau. Ce qui frappe, quand on lit ces compositions d'un développement parfois exagéré, c'est que le texte littéraire gouverne en despote la forme musicale. Presque jamais celle-ci ne se développe librement : elle reste prisonnière d'un poème qui, trop souvent, ne lui permet pas d'envolée ou l'arrête dans son essor. La dimension de ballades telles que *Erwartung* (L'attente) et *Die Bürgschaft* (La Caution) exigeait que le compositeur changeât fréquemment de mesure et de mouvement. Il en résulte beaucoup de phrases morcelées et un ensemble assez décousu. Çà et là, des mouvements chaleureux et des formes mélodiques expressives dénotent chez l'auteur une sève débordante et une exceptionnelle précocité. Mais, dans des passages trop nombreux, l'accompagnement, réduit à une simple musique de guitare, trahit l'influence italienne, visible aussi dans le contour mélodique. Le génie de Schubert n'a pas encore été mûri par la souffrance. Sa langue musicale, encore terne et incolore, n'a pas ces belles teintes vermeilles qu'elle prendra plus tard en s'épanchant de son âme meurtrie et en se colorant du sang de son cœur.

1. De toutes les compositions de Schubert qui ont été gravées, la plus ancienne est une scène vocale intitulée : *La plainte d'Agar*. Elle est longue de 15 pages et datée de mars 1811.

Deux versions sensiblement différentes de la ballade *Der Taucher* (Le Plongeur), qui est la plus intéressante, permettent, si on les compare, de saisir l'évolution de la pensée de Schubert. La première date de 1813. Dans la seconde, qui est de 1814, une partie des accompagnements ont été modifiés, certains passages ont été refaits; enfin, un développement symphonique de 60 mesures a été ajouté. Ces modifications accusent une orientation nouvelle dans l'idéal de Schubert, il a une tendance marquée à se « désitalianiser ».

Si l'on songe que le nombre des lieder de Schubert dépasse 600, on se demande comment il a trouvé le temps d'écrire plusieurs versions du même lied, parfois absolument différentes. Citons comme autres exemples, dans cette même série, *A Emma*, *Thekla*, *Le jeune homme au ruisseau*, dont la première version, absolument différente de la seconde, peut soutenir la comparaison avec elle, et *La plainte de la jeune fille*[1]. Cette dernière mélodie est devenue si populaire qu'il est superflu d'en faire l'éloge.

Il en est d'autres beaucoup moins connues qui mériteraient d'être chantées souvent : *Groupe du Tartare*, description sublime, dans son petit cadre, des supplices de l'enfer et dont l'effet, dans la bouche d'un grand artiste, doit être terrifiant ; *Das Geheimnis* (Le mystère) ; *Die Hoffnung* (L'espérance), mélodie à couplets, ravissante de grâce et de séduction souveraine... Ne pouvant analyser les 54 lieder de Schubert dont Schiller

1. Il existe de ce lied trois versions. Dans la première version, datée de 1814 et absolument différente des deux autres, la musique suit le texte en se modifiant continuellement. Dans les deux autres versions, qui datent de 1815, Schubert a adopté la forme « strophique ». La troisième version n'est que la seconde version « améliorée ».

lui a fourni le texte, contentons-nous de mentionner encore *Le Pèlerin* et *Les Dieux de la Grèce* dont le début et la fin ont un grand caractère [1].

Lieder d'après Gœthe. — C'est la poésie de Gœthe qui fournit pour la première fois au génie de Schubert l'occasion de se manifester dans sa toute-puissance.

Déjà plusieurs lieder comme *Andenken* (Souvenir) et *Geisternähe* (Hantise des Esprits) datés d'avril 1814 accusaient une forme mélodique plus personnelle et contenaient des harmonies savoureuses et trouvées. Réalisant, et bien au delà, ces promesses, *Marguerite au Rouet* fait son apparition en octobre 1814, comme une radieuse et sublime réalité. Ici commence la véritable révélation du génie de Schubert. Cette note, personne ne l'avait encore entendue. La chanson populaire œuvre d'art, conservant mélodiquement la simplicité du point de départ, mais accompagnée d'un splendide cortège polyphonique, apparaît comme une création nouvelle, qu'il était réservé à un compositeur de dix-sept ans d'inaugurer. Sujette », mais libre, esclave volontaire, mais jamais opprimée, la pensée de Schubert, tout en reconnaissant la suprématie du poète, s'épanouit dans la plénitude de son indépendance. Il en résulte une création musicale d'une immense valeur intrinsèque, d'une vitalité propre, soudée au texte littéraire par une conformité de sentiment et une « inclination » si grande

1. La grande collection Br. et H. donne deux versions de cette mélodie. Dans la seconde version, Schubert, cédant à un scrupule scolastique que nous ne saurions approuver, corrige une hardiesse harmonique qu'il s'était permise dans la première, en terminant sa composition sur un accord de « sixte et quarte ».

que les deux œuvres semblent être nées en même temps et former un tout indissoluble.

Où trouver des mots pour louer cette inspiration sublime ? Comment admirer assez l'unité rigoureuse de la composition, le dessin d'accompagnement très imitatif, tout en restant si musical, qui persiste jusqu'à la fin sans aucune monotonie ; la trame symphonique qui se colore du reflet des harmonies et de la teinte variée des modulations, et la gradation merveilleuse du sentiment qui parcourt tout le clavier humain, depuis l'abattement de la langueur jusqu'au délire de la passion ? Une peinture si achevée des souffrances de l'amour, une pénétration si clairvoyante des mystères de la vie du cœur, n'est-elle pas prodigieuse chez un adolescent ? Le génie est un miracle. Il faut en jouir et s'incliner bien bas.

Observons que sous les mots « hélas ! son baiser », le mouvement régulier du rouet s'interrompt pendant quelques mesures... C'est que le fil s'est brisé entre les doigts de l'amante désolée ; il faut que Marguerite prenne le temps de le renouer... Un peu avant la fin du morceau, la passion atteint son paroxysme ; puis, comme si la nature était épuisée, on n'entend plus que le dernier sanglot d'une plainte expirante... Nous ne connaissons rien dans toute la musique de plus émouvant et de plus beau.

Le drame de *Faust* a inspiré à Schubert deux autres lieder : *La chanson du roi de Thulé* et la *Scène de l'église* qui a simplement pour titre, *Scène de Faust*. Dans cette page, trop peu connue, Schubert a fait preuve d'une puissance dramatique singulière : les accents désespérés de Marguerite sont poignants, le *Dies iræ* chanté par le

chœur a une expression terrifiante et lugubre. Bien que le poète ait mis trois personnages en scène : *Satan*, *Marguerite* et le *Chœur*, toute la partie vocale n'en est pas moins écrite pour une seule voix.

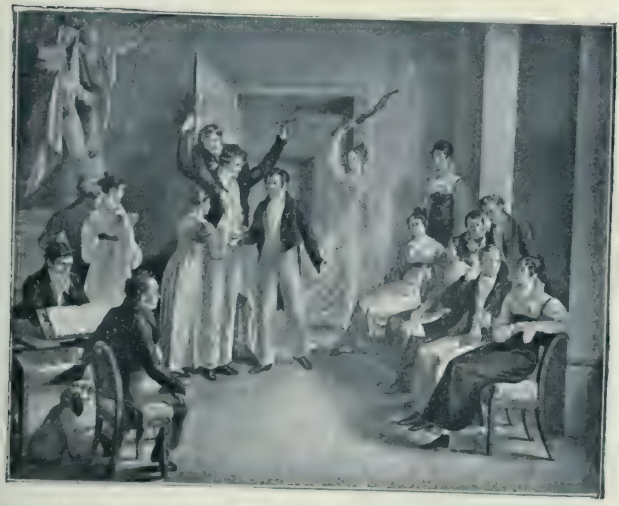
La *Chanson du roi de Thulé* a une allure franchement populaire. Schubert n'a pas besoin de faire un pas pour se rapprocher du peuple : il en est. Ni la composition de Gounod, ni celle de Berlioz sur le même sujet ne nous paraissent avoir cet accent de simplicité et de fraîcheur naïve.

Lieder tirés de « Wilhelm Meister ». — Schubert a écrit dix-sept lieder sur les poésies contenues dans le roman de Gœthe. Ces mélodies ont été composées sans esprit de suite, sans ordre et sans plan arrêté. Elles n'ont d'autre lien entre elles que l'unité du sujet; leur ensemble ne saurait constituer un « cycle », comme celui de la *Belle Meunière* ou du *Voyage d'hiver*. Souvent le même texte a été traité par Schubert à différentes époques de sa carrière, comme si les vers de Gœthe, gravés dans son cerveau en lettres de flammes, lui causaient une obsession à laquelle il ne pouvait échapper.

Les trois premiers lieder tirés de *Wilhelm Meister* parurent en 1822 sous ce titre : *Trois chants du Harpiste*. Composés en 1821, ils furent dédiés par l'auteur à l'évêque de Saint-Polten, en souvenir de l'hospitalité qu'il avait reçue cette même année, au cours du voyage entrepris avec son collaborateur Schober. Ces mélodies, toutes trois en *la mineur*, sont pleines de caractère. La première « Celui qui s'abandonne à la solitude » est fort belle[1]; mais la seconde surtout « Celui qui n'a jamais

1. Schubert a écrit sur la même poésie une autre mélodie, d'ailleurs assez médiocre.

SCHUBERT ET DEUX DE SES AMIS, JENGER ET HÜTTENBRENNER
(D'après un dessin de Teltscher, appartenant à Mme Ida Von Schweitzer).



SCHUBERTIADE. LE PREMIER COUPLE HUMAIN ET LE SERPENT
(D'après une aquarelle de L. Kupelwieser en 1821, Hôtel de Ville de Vienne).

mangé son pain mouillé de larmes[1] » est d'une puissance d'émotion irrésistible. La mélodie pleure, soutenue par des harmonies désolées. A la fin de chaque strophe, la partie de piano fait entendre quelques mesures qui ont l'air de gémir. Rien de plus éloquent que cette plainte qui semble l'écho prolongé de la douleur humaine[2]. Plus admirable encore est la musique du duo chanté par Mignon et par le harpiste « Seul celui qui connaît la mélancolie du désir comprend ce que je souffre ». Schubert, dans ce morceau sublime, écrit en 1826, descend jusqu'à ces profondeurs insondables du sentiment où se complaît Beethoven dans ses adagios. Sa musique s'identifie avec chaque vers ; elle traduit... même les mots ! Quand Mignon s'écrie : « La tête me tourne ; cela me brûle dans les entrailles », la trame mélodique s'interrompt ; le tremolo qui frémit à la main gauche, combiné avec les accords frappés par la main droite et avec la nuance *forte piano*, exprime avec un réalisme effrayant les élancements de la douleur. Puis le motif initial, confié cette fois à la voix de ténor, reparaît, ramené par un passage subit du « majeur » au « mineur », et le morceau s'achève dans une plainte dialoguée d'une poésie ineffable. Comment se fait-il que nous n'ayons jamais entendu chanter cet incomparable morceau ? Schubert a composé cinq autres musiques pour cette même poésie : un quintette pour deux ténors

1. Des deux autres lieder composés en 1821 sur le même texte, il en est un à 2 4, également en *la mineur* qui est fort remarquable. (Voir la collection Br. et H.)

2. Pour produire cet effet saisissant, Schubert attaque l'accord de « neuvième » (*la, do ♯, mi, sol, si ♭*) qui appartient au ton de *ré*. La phrase, se reposant pour finir sur l'accord *la, do ♯, mi*, qui donne la sensation d'un accord de dominante, le sens harmonique reste comme suspendu.

et trois basses, et quatre lieder à une voix. Le quintette (1819), qu'on n'entend jamais, mériterait d'être chanté ; il est écrit dans un excellent style : la fin surtout en est fort belle. Des quatre lieder à une voix écrits sur la même poésie, un seul mérite une mention spéciale ; c'est la première en date (1815) de ces six compositions ; elle est en *la bémol* ; Schubert y fait usage de ces modulations si hardies et si expressives dont il a le secret, et y déploie une profondeur de sentiment peu commune.

Les deux mélodies composées sur le cantique chanté par Mignon, quand elle a revêtu son costume d'ange, « Laissez-moi paraître en attendant que je sois », sont loin d'être géniales. Nous en dirons autant des deux lieder écrits sur ces paroles : « Ne me dis pas de parler, ne me dis pas de me taire », qui sont expressifs sans être « trouvés ». La *Chanson de Philine*, sur laquelle Schubert a omis d'exercer sa verve, pourtant si copieuse, n'a pas été dédaignée par Schumann quand il entreprit de mettre en musique tous les épisodes lyriques de « Wilhelm Meister », non à la façon de Schubert, à bâtons rompus et par morceaux isolés, mais suivant un plan d'ensemble et une pensée d'unité.

Gœthe, dans un paragraphe curieux de son roman, a indiqué avec précision de quelle manière Mignon chantait le lied célèbre : « Connais-tu le pays où les citronniers fleurissent ? » Il a presque noté ses inflexions. Si l'on compare les trois compositions écrites sur ce texte par Beethoven, Schubert et Schumann, on voit que des trois maîtres allemands, Beethoven est celui qui s'est le plus rapproché du programme tracé par Gœthe. Celui qui s'en est le plus écarté, c'est Schumann.

Le *Divan Oriental-Occidental*, ce livre si coloré où Gœthe s'est inspiré des poètes persans et indiens, a fourni à Schubert le texte de quatre lieder, composés en 1821 : *Versunken* (Englouti), *Suleika I*, *Suleika II*, et le *Secret*.

Le premier chant de *Suleika* débute en *si* mineur. Il rappelle par sa tonalité et par son rythme le premier morceau de la *symphonie inachevée*, écrite un an plus tard. Rien ne saurait traduire le sentiment d'ivresse délicieuse exprimé par la phrase en *si majeur* qui sert de conclusion à ce beau lied. Encore une perle fine dont la plupart des chanteurs négligent de parer leur répertoire !

Le *Secret* est une des mélodies de Schubert les plus connues. Si elle n'exhale pas les parfums capiteux de l'Asie, elle fleure une odeur exquise qu'on pourrait appeler l'arome du génie de Schubert. L'accompagnement, délicieusement discret, nous montre deux amoureux qui, le doigt sur les lèvres, se recommandent le silence, comme si un bonheur qui n'est plus secret perdait une part de son charme ; — tel un parfum qui s'évapore !

Le *Divan* clôt la liste des grands ouvrages de Gœthe auxquels Schubert a emprunté des sujets de lieder. Quant aux chants que lui inspirèrent les poésies détachées de son auteur favori, par leur nombre et leur importance ils occupent une place prépondérante dans son œuvre.

Avec le *Roi des Aulnes*, que Schubert écrivit à dix-neuf ans et qui lui fit savourer les prémices de la gloire, le Lied atteint son apogée. Tout palpite d'une intensité de vie prodigieuse dans cet extraordinaire tableau. Nous

entendons le mouvement précipité d'une course vertigineuse, le souffle de la tempête, les paroles enjôleuses du Roi des Aulnes, les cris de terreur de l'enfant, *de plus en plus aigus*, les paroles réconfortantes du père... Tout au plus la ligne de chant pouvait-elle exprimer les sentiments inspirés par le milieu où se passe la scène. Quant au milieu lui-même, il ne pouvait être rendu que par l'intervention de l'élément symphonique On sait pour quelle large part l'accompagnement instrumental contribue ici à l'impression d'ensemble. C'est par là que Schubert a introduit dans le Lied une puissance de suggestion inconnue avant lui. On trouve dans ce chef-d'œuvre un exemple de la soumission avec laquelle Schubert se conforme, dans son plan musical, au sens de la poésie. Cette mélodie, d'un rythme précipité et obstiné, se termine par *une phrase de récit*. Après le dernier crescendo qui aboutit à l'attaque pianissimo de l'accord de *la bémol*, l'organisme mélodique et rythmique est brisé... comme la vie du pauvre enfant! La petite tête, retombe lourdement sur les mots « war todt » (était mort) ; puis le piano fait entendre deux accords — de dominante et de tonique — qui servent de conclusion à cette scène stupéfiante d'émotion, de puissance et de simplicité [1].

Meeresstille (Le calme plat). — Schubert ne court jamais après l'effet ; il dit loyalement et hardiment ce

1. En comparant les quatre versions de ce chef-d'œuvre qui figurent dans la grande collection Br. et H., on voit que Schubert, malgré l'extraordinaire révélation du premier jet, a su améliorer et perfectionner encore la première version, dans la mélodie et dans l'accompagnement. Une de ces versions présente une simplification de la partie de piano, pratiquée sans doute dans un but mercantile, mais à laquelle Schubert n'a jamais dû souscrire, car elle constitue une véritable profanation.

que sa pensée lui suggère. Outre sa puissance illimitée d'invention, c'est là une cause de l'extraordinaire variété de ses conceptions. Quoi de plus différent du *Roi des Aulnes* que cette mélodie descriptive ! Avec autant de vérité qu'il représentait tout à l'heure une scène de fantastique horreur, il dépeint le silence de la mer : l'immobilité des flots, l'accablement des hommes, l'immensité de l'espace, tout est rendu dans un lied de 32 mesures avec autant de vérité que de concision. Si Schubert n'a jamais vu la mer, il l'a devinée. Au reste chez lui, le sentiment de la Nature est si développé, qu'il paraît avoir collaboré au spectacle du monde et pénétré dans les « coulisses » de la création.

Nähe des Geliebten (Hantise du bien-aimé). — Quand notre œil a fixé le soleil, il conserve au dedans son empreinte lumineuse et croit toujours l'apercevoir, même en contemplant d'autres objets... De même les regards de l'amante, partout où ils se portent, lui donnent la vision du bien-aimé. Tout dans la nature lui en représente l'image : les ombres du soir, la poussière de la route, les soupirs du vent dans les bois... L'impression qui résulte d'une obsession si douce, a été rendue par Schubert dans une mélodie exquise. La conclusion de la phrase musicale est aussi charmante qu'elle est originale : le contour mélodique se pose sur le cinquième degré de la gamme d'où il retombe sur la tonique, comme le pli d'une belle draperie. Schubert a laissé de ce lied deux versions ; mais la première est très inférieure à la seconde dont l'accompagnement est infiniment plus conforme au caractère de la mélodie.

Un sentiment de paix profonde se dégage du *Wanderers Nachtlied* (Chanson de nuit du Voyageur). Le

calme absolu de la Nature descend aussi dans le cœur de l'homme. Cette belle nuit sereine, qui fait de l'univers un temple, inspire un recueillement religieux, et l'on s'attend à percevoir dans l'ombre l'écho d'une voix mystérieuse révélant le secret impénétrable... Schubert a composé deux lieder qui portent ce titre. Tous deux sont remarquables, mais nous donnons la préférence à celui qui commence par ces paroles : « Sur tous les dômes des arbres règne la paix ».

Mentionnons : *Au Postillon Kronos*, d'un déchaînement rythmique réellement vertigineux ; — *Première peine d'amour*, où se révèle une fraîcheur d'âme et une profondeur de sentiment incomparable ; — *La Complainte du berger*, qui a la limpidité et la transparence de l'atmosphère dans les pays de montagnes ; — *Rose sauvage*, qu'on prendrait, vu sa simplicité et son parfum, pour une chanson populaire ; — *Bornes de l'humanité*, remarquable par son cachet de grandeur ; — *Le Fils des Muses*, où Schubert semble avoir emmagasiné un éclair de joie dans un rayon de soleil...

A cette liste très incomplète il faudrait ajouter beaucoup d'autres mélodies : Schubert a écrit de la musique sur soixante-douze poésies de Gœthe. Le grand homme ne comprit pas d'abord quelle expansion sans limite devait donner à sa pensée la musique de Schubert. Quand celui-ci lui envoya ses premiers cahiers de lieder contenant le *Roi des Aulnes*, la *Marguerite* et bien d'autres encore, Gœthe ne daigna pas répondre. C'est seulement longtemps plus tard, en 1830, qu'il rendit justice à Schubert après avoir entendu Mme Schrœder Devrient interpréter le *Roi des Aulnes !*

SOIRÉE MUSICALE CHEZ SPAUN

(D'après un dessin à la sepia de Schwind [1868]. Hôtel de Ville de Vienne).

Lieder d'après Walter Scott. — Dans la *Dame du Lac* se trouvent plusieurs poésies, chantées par les différents personnages du roman. Schubert a écrit pour deux de ces chants des compositions à plusieurs voix[1], et il en a traité cinq en « solo ». Ces lieder, malgré leur haute valeur, sont à peu près ignorés, sauf l'*Hymne à la Vierge* qui figure dans toutes les « sélections » de Schubert. On sait dans quelle situation du roman cette prière est chantée... Traqué par ses ennemis, le vieux Douglas s'est réfugié dans une grotte maudite, hantée par les bêtes fauves et les mauvais esprits. Pour conjurer le péril, sa fille Hélène invoque la vierge Marie et la supplie d'accorder à son père un sommeil réparateur. Le barde Allan-Banc accompagne sur la harpe ce chant délicieux.

On a vu, dans les lettres de Schubert, qu'il revient avec complaisance sur le succès considérable obtenu par l'*Hymne à la Vierge* pendant son second voyage dans la Haute-Autriche.

Les autres lieder tirés de la *Dame du lac* mériteraient de sortir de l'oubli immérité où on les tient. La première mélodie chantée par Hélène, quand elle accueille dans le château de son père le chevalier de Snowdoun, égaré à la chasse, est vraiment exquise. Le « milieu » surtout, où Hélène fait au chevalier la peinture du repos délicieux qui l'attend dans ce séjour enchanté, a un charme irrésistible de poésie et de mystère. — Le second chant d'Hélène, avec son accompagnement si coloré où l'on entend les sonneries lointaines du cor,

1. *Bootgesang* (chant de bateliers), chœur à quatre voix d'hommes (Collection Br. et H.) et *Coronach* (chant funèbre), chœur à trois voix de femmes (Edition Peters et Collection Br. et H.).

n'est pas inférieur au premier. — Le *Chant de guerre du jeune Norman*, qui dit la gloire des combats et l'ivresse plus grande que lui réserve l'amour, s'il revient vivant de la bataille, vous prend par son allure sauvage et son rythme endiablé. — Enfin, le *Lai du chasseur prisonnier* se fait remarquer par sa franchise rythmique et son caractère entraînant.

Le grand romancier a fourni à Schubert le texte de trois autres compositions : le lied d'*Anna Lyle*, tiré de *Montrose ;* la romance de *Richard Cœur-de-Lion*, (d'*Ivanhoé*) et le chant de *Norna la Sorcière* (du *Pirate*). Ce dernier seul mérite d'être mentionné : il est empreint d'un grand caractère.

Lieder d'après Ossian. — Les chants tirés d'Ossian sont conçus dans un tout autre style que ceux écrits sur les poésies de Walter Scott. Plusieurs de ces compositions dépassent par leur développement la dimension ordinaire du Lied ; elles rappellent par leur étendue et aussi par leur forme les Ballades écrites sur des poèmes de Schiller. La ligne de chant, asservie à la poésie dont elle suit les moindres contours avec une abnégation absolue, nous montre dans Schubert un précurseur de Wagner. Le plus souvent, pour serrer le texte de plus près, il emploie la forme du *récit*. Il n'hésite pas à tronquer les phrases mélodiques qui jaillissent comme malgré lui quand sa pensée s'échauffe, plutôt que de se laisser aller à des répétitions de paroles. La composition y perd en « unité », mais non en « spontanéité », tant est grande la souplesse du génie de Schubert. Véritable Protée, il change à tout moment de forme et de rythme, sans cesser jamais

d'être musical et sans que ces perpétuelles transformations paraissent lui coûter le moindre effort. On rencontre dans les *Chants d'Ossian* des accents pleins d'éloquence et des beautés de premier ordre. Citons la *Plainte de Kolma*, qui débute par une phrase d'un lyrisme entraînant, suivie d'un second mouvement rempli de sentiment et de charme ; — le *Lied d'Ossian*, dont le contour mélodique plein d'ampleur et de sérénité rappelle la simplicité des draperies antiques. On dirait du Gluck plus féminin, plus attendri. — Signalons aussi, dans la *Fille d'Inistore*, l'impression délicieuse que procure la phrase finale ; on ne peut résister à l'attirance d'une si charmante figure mélodique.

Chants sacrés. — Avec les huit *Chants Sacrés*, le lied rentre dans son lit normal et revient à des proportions plus modestes.

Les deux premiers sont écrits sur des poésies de Klopstock, si dures, dit Schumann, à mettre en musique. Schubert s'est acquitté de cette tâche ardue, sans que rien chez lui trahisse le moindre effort. Il a trouvé dans le lied *A l'Infini* des accents du lyrisme le plus élevé. La période mélodique du numéro 2 *Les Astres*, présente une construction rythmique des plus originales : des trois membres de phrase qui la composent, le premier compte trois mesures, le second quatre mesures, et le troisième six mesures. Cette coupe asymétrique produit un très bel effet ; loin de perdre en naturel et en spontanéité, la mélodie n'en acquiert que plus d'ampleur dans son élan superbe d'enthousiasme et de foi. *L'Image de Marie* est une mélodie empreinte d'une remarquable pureté de sentiment : on dirait du Mozart. Elle nous

paraît inférieure pourtant au lied suivant, *Participation aux douleurs de Marie*. Cette poésie de Schlegel a inspiré à Schubert une page inimitable par l'élégance suprême de l'écriture et par une expression ineffable de piété émue. Le *Pax vobiscum* est un chant plein d'onction dont le style a un caractère « choral », bien qu'il soit écrit pour une seule voix. Il serait grandement à désirer que ces belles mélodies fussent acclimatées un jour dans nos églises ; elles contribueraient à enrichir et à épurer le répertoire ordinaire de nos cantiques, dont le style laisse tant à désirer. Schubert est toujours heureusement inspiré quand il aborde un sujet religieux. Les deux derniers chants, *Prière pendant la bataille* et *Feux du ciel*, méritent aussi d'être cités : l'un, pour sa noble mélodie d'un contour si bien frappé; l'autre, pour sa grâce ravissante et son exquise délicatesse.

Lieder d'après différents auteurs. — Parmi les lieder « isolés » qui ne peuvent se rattacher à aucun groupe, il convient de mettre en première ligne la *Jeune Religieuse*. C'est l'un de ceux où se montre avec le plus d'évidence l'apport de Schubert dans le perfectionnement du Lied, qui lui a valu le titre de « Créateur du genre ». Il date de 1825 et a contribué à sa gloire presque autant que le *Roi des Aulnes* et la *Marguerite au Rouet*. Dans cette scène dramatique, l'élément descriptif joue un rôle aussi important que l'expression des sentiments. A l'orage intérieur qui gronde dans le cœur de la Nonne se mêle la tempête qui éclate au dehors, faisant trembler les vitres et ébranlant les murailles du monastère. Quand, à l'ouragan des pas-

sions, succède l'enthousiasme religieux et l'espoir du bonheur céleste, le poète fait résonner la cloche du couvent qui achève de donner à ce tableau sa couleur monastique. Mais, pour déterminer clairement le milieu où évolue le personnage, Schubert n'a pas attendu que la tempête fût calmée. Dès l'entrée en matière, le tintement « délectable » (das süsse Getön) résonne doucement. Il persiste pendant toute la durée du morceau, comme une note d'espérance, résistant à toutes les menaces, dominant tous les orages et rendant à l'âme la paix désirable par l'appétit du divin et la contemplation de l'Infini. On ne sait qu'admirer le plus, dans cette mélodie : de la construction magistrale, de la puissante unité, de l'inspiration mélodique ou de l'accompagnement instrumental, si coloré et si riche que la partie de piano donne l'illusion de l'orchestre.

Dans un autre genre et avec une trame symphonique beaucoup plus simple, le lied *Nacht und Träume* (Nuits et Songes[1]) révèle un sens profond de l'Infini et une étonnante perception de l'Au-delà, en exprimant le bien-être réparateur que répand sur le monde la douce sérénité des nuits. Quand la mélodie module tout à coup de *si majeur* en *sol majeur*, il semble que le sommeil s'irise d'un coloris chatoyant et se dore des teintes magiques du rêve. Jamais le contact de la puissance invisible qui verse au cœur de l'homme le calme du repos et la paix de l'oubli n'a été rendu sensible en des accents plus « révélés ». Jamais la trame des songes heureux n'a été tissée avec un fil plus ténu et d'une légèreté plus vaporeuse que par la main de

1. La poésie de ce lied, attribuée à Schiller dans quelques éditions, est de Matthieu de Collin.

Schubert. Ce grand magicien explore les régions de la vie jusqu'à leur dernière limite : celle qui le sépare de l'autre monde. Il côtoie pour ainsi dire le domaine de l'Infranchissable, dont il a gardé toute sa vie la vision et subi l'attirance.

Parmi les sources d'inspiration de Schubert, nous avons signalé l'amour de la Nature et le sentiment religieux. Dans l'admirable lied *Devant mon berceau*, nous en découvrons une autre : l'amour de la famille et particulièrement la pieuse tendresse de l'enfant pour sa mère. C'est l'exquise fraîcheur d'âme de Schubert, c'est son incomparable candeur qui lui ont permis de remonter jusqu'aux premières impressions de son cœur d'enfant et de retrouver, par un miracle de ressouvenir, l'ineffable douceur des caresses maternelles. Pour donner l'idée d'une sensation aussi délicieuse, il fallait une de ces phrases mélodiques comme Schubert seul sait en trouver, qui contînt tout un monde de joie innocente et de pure félicité... « Où rencontrer désormais cette paix divine ? » s'écrie l'auteur de la poésie, Gottfried von Leitner. « Peut-être quand j'habiterai pour jamais sous un toit d'herbe verte ! » Schubert, pour traduire musicalement la phrase interrogative, a trouvé des accents d'une mélancolie indéfinissable. La réponse à la question lui arrache quelques accords frappés avec une véhémence désespérée. Le sens de la réponse, — en ce qui concerne cette vie, — n'équivaut-il pas au mot *jamais ?* La pièce se termine par une invocation douloureuse où le poète supplie l'être chéri, la mère bien-aimée, de rester encore longtemps près de lui. Sans elle, « qui lui donnerait le baiser d'amour sur les yeux, avant le long, le suprême, le profond repos ? »

Cliché Wurthle.

GMUNDEN, OU SCHUBERT SÉJOURNA EN 1819 ET 1825

Quand on lit Schubert, l'expression n'est vraiment complète que si l'intelligence des paroles allemandes vous permet de savourer l'union intime qui existe entre la musique et la poésie. Son extrême déférence pour le texte littéraire, sa préoccupation constante d'en être le traducteur loyal, lui ont fait faire mainte trouvaille heureuse. Dans le lied admirable *Tu es le repos*, qui n'a remarqué le bel effet de la modification apportée au contour mélodique du début de la dernière strophe ? Schubert, pour exprimer fidèlement la pensée du poète, devait donner à ce passage un caractère de splendeur rayonnante. L'obligation de changer la forme mélodique — pourtant si trouvée — des deux premières strophes, s'imposait ; au lieu d'une idée de rayonnement, la musique de ces strophes n'exprime que l'impression d'une paix sereine. Non seulement la variante imaginée par Schubert a le mérite de traduire fidèlement le sens du vers, mais sa présence donne une plus-value notable à la phrase finale qui réapparaît à la manière d'un refrain, toute rajeunie d'une fraîcheur nouvelle[1].

Quiconque a entendu le lied *Sei mir gegrüsst*[2] chanté en français, sans s'être rendu compte du sens de l'allemand, ne peut absolument rien comprendre à la musique de Schubert. Ces modulations brusques, ces nuances heurtées sont l'image fidèle des palpitations de la pensée du poète perçues et reproduites avec une subtilité et une précision merveilleuses. Là encore nous voyons apparaître cet effet spécial, résultant du retour

1. « O füll' es ganz. »

2. *Je t'aime encore* (collection Pauline Viardot). — « Sois toujours mes seules amours » (traduction Bélanger).

d'une phrase typique ou d'un refrain invariable, ramené chaque fois d'une manière différente. La phrase-type de ce lied a un caractère caressant et doux que rehausse encore le contact immédiat de passages brûlants de passion ou convulsés de douleur... Mais la musique ne saurait se décrire : il faut que nous l'entendions, il faut qu'elle nous fasse vibrer !

Quelle plume pourrait retracer le sentiment douloureux contenu dans la poignante mélodie : *Tu ne m'aimes pas?* Les modulations les plus imprévues se succèdent, oppressées et haletantes, image des tortures d'un amour malheureux ; les harmonies se lamentent et pleurent, comme celui qui aime sans être aimé. Qui pourrait dire le charme indéfinissable de ce lied empreint de tant de poésie et d'originalité : *Qu'elle a été ici?* Là aussi nous remarquons un contraste puissant : la première phrase tire presque toute son expression de la magie des accords ; la seconde phrase doit son effet au charme de la mélodie. Le même principe d'opposition se retrouve encore, appliqué avec un rare bonheur, dans le lied si coloré *A la lyre.* Autant l'entrée en matière présente un caractère d'intrépidité héroïque, autant la douce mélodie, qui apparaît ensuite, respire la tendresse et la volupté.

Nous voudrions pouvoir analyser tous les lieder remarquables de Schubert. Mais une pareille étude exigerait plusieurs volumes. Bornons-nous à citer encore quelques lieder non moins admirables que ceux dont nous avons parlé : la *Barcarolle* avec son accompagnement merveilleux, — la *Rose*, dont la musique parfumée semble traduire l'odeur, — la *Toute-Puissance*, d'un style si grandiose et si large, — le *Solitaire*, cette pein-

ture d'intérieur d'une vitalité si pénétrante dans l'expression du bonheur intime, — *A Sylvia*[1], mélodie d'allure si pimpante et de grâce si fine, — le *Nain*, prodigieux de puissance et d'intensité dramatique, — le *Jeune homme sur la colline*, *Confiance dans le printemps*, *l'Amour a menti*, toutes les trois empreintes d'une fraîcheur si naïve et d'une mélancolie si tendre, — la *jeune fille et la Mort*, — *Le Voyageur*, — *Rosamunde*, — *Sourires et pleurs*, — *Auprès de toi*, — *Sur le lac*, — *Sur le pont*, — *Sur un sauvage*, — *A la mer*, — *La charmante étoile*, — *Bonheur d'amour du pêcheur*, — *Dans la forêt*, — *Selma et Selmar*, — *la Prière*, — *A Laura*, — *Le batelier*, — *Mélancolie de l'amour*, — *Le jeune homme à la fontaine*, — *Lumière et amour* (duo), — *les Etoiles* (poésie de Leitner), qu'il ne faut pas confondre avec une mélodie du même titre écrite sur une poésie de Schlegel...

Nous en oublions sans doute un grand nombre qui mériteraient d'être signalés et qui feraient nos délices, si nous les entendions interpréter dignement. Il s'en faut de beaucoup que toutes les beautés contenues dans l'immense répertoire vocal de Schubert aient été mises en circulation. Beaucoup d'entre elles demeurent enfouies dans les bibliothèques, comme l'était jadis, sous un amas de cendres, une partie des merveilles qu'on admire aujourd'hui au musée de Naples. Puisse cette étude, toute incomplète qu'elle est, inspirer à ceux qui connaissent imparfaitement Schubert, la pensée d'entreprendre des fouilles fécondes en trouvailles certaines

1. On se demande par quelle transformation bizarre le titre original *A Sylvia* est devenu, dans la traduction française, *A Jenny*.

et infiniment moins dispendieuses que celles exécutées à Pompéi !

La Belle Meunière. — Se trouvant seul un jour chez le chanteur Randhartinger, Schubert avise un livre ouvert sur une table. Il le prend machinalement et se met à le feuilleter. La lecture l'intéresse, et, comme son ami ne rentrait pas, il part en emportant le volume. Le lendemain, Randhartinger courait chez lui pour le lui réclamer. Pour toute réponse, Schubert se mit au piano et lui chanta plusieurs mélodies fraîches écloses dont le texte était tiré du volume qu'il avait pris la veille : c'était un recueil de poésies de Wilhem Müller, intitulé la *Belle Meunière*.

Sauf peut-être en Allemagne, le nom de ce poète serait aujourd'hui oublié, s'il n'avait eu la bonne fortune d'inspirer à Schubert deux « cycles » de mélodies : la *Belle Meunière* et le *Voyage d'hiver*. Wilhem Müller appartient à cette nombreuse pléiade de poètes lyriques allemands que fit éclore le génie de Gœthe au commencement du XIXe siècle. Suivant les voies nouvelles ouvertes par le puissant novateur, Müller s'est surtout attaché dans la *Belle Meunière* à reproduire le ton familier, l'accent simple et naïf, le caractère profondément « humain » qui donnent tant de saveur aux productions populaires. Ecrit dans un style sinon très original, du moins toujours clair et gracieux, l'épisode champêtre, traité par Müller, était bien fait pour séduire Schubert, ce grand passionné de la Nature. Sur les vingt-cinq pièces de vers dont se compose le volume, Schubert en choisit vingt et publia un recueil qui obtint rapidement une grande popularité.

Voici, en quelques mots, le sujet du poème :

Un jeune meunier quitte son moulin pour courir les aventures. « Un vrai meunier doit aimer les voyages ; tout ce qu'il touche développe en lui le goût du mouvement : l'eau qui coule, la roue qui tourne, la meule elle-même qui se déplace. » Le voilà parti ! Sur sa route, il entend murmurer l'eau courante parmi les rochers : ce ruisseau le guidera vers sa nouvelle destinée. Il suit les contours sinueux de la rive et bientôt aperçoit un moulin. Tout auprès, une petite maison à la physionomie « bienveillante » et hospitalière l'attire. Doit-il frapper à la porte ? Il consulte le ruisseau, dont la chanson redoublant de gaîté lui donne pleine confiance. Vite il prend son parti et se rend au moulin dont le patron l'engage.

Ce meunier a une fille, naturellement fort jolie. En la voyant, le jeune voyageur se sent frappé du coup de foudre. Il voudrait avoir mille bras et faire à lui seul la besogne de tous pour attirer les regards de celle qu'il adore. Sera-t-il jamais aimé?... La belle meunière ne se montre pas insensible. Le vert étant sa couleur favorite, notre amoureux s'empresse de lui offrir le ruban qui lui sert à suspendre son luth. Il n'a plus de voix pour chanter, tant il a de peine à porter le poids de son bonheur ! Mais la meunière est coquette. Elle répond aux attentions d'un jeune chasseur qui rôde dans la contrée, et le dévore des yeux, quand il passe. Un jour le jaloux la surprend... Adieu rêves de bonheur ! Le pauvre meunier s'enfuit, maudissant l'amour. Il retourne auprès du ruisseau et se couche sur la rive, pour que l'onde murmurante le berce à jamais dans son dernier sommeil.

Sur cette donnée très humaine et naïve, Schubert a écrit de la musique limpide comme le cristal. Uni d'in-

tention avec le poète qui l'inspire, il cherche visiblement la note populaire. On dirait qu'en écrivant la *Belle Meunière*, il a eu la préoccupation de faire facile. Sauf deux lieder, tous ceux du recueil sont dans des tons peu chargés d'accidents; jamais ses rythmes n'ont été plus simples et plus francs, sa mélodie plus familière et plus naturelle, ses accompagnements moins compliqués. Presque tous les lieder de ce cycle possèdent une indicible saveur de campagne ; ils sentent le foin coupé, on y voit le ciel bleu... Leur valeur est sans doute inégale, mais ils ont tous une allure coulante et une saveur agreste qui n'ont pas peu contribué à leur popularité. Mentionnons les plus remarquables.

Le numéro 1 (*Le voyage*) a tout à fait la physionomie d'un chant populaire. La mélodie circule en gracieux méandres, comme l'eau du ruisseau, avec un doux abandon et un entrain joyeux. — La gracieuse mélodie du numéro 2 (*Où vais-je ?*) traduit delicieusement le laisser-aller d'une confiance sans borne dans la « bonté » de la vie et le droit au bonheur. C'est vraiment la voix de la Nature elle-même qui parle ; Schubert n'en est que l'écho fidèle et l'interprète docile. — Le lied numéro 4 (*Remerciement au ruisseau*) a un charme enveloppant, d'une attirance irrésistible. L'accompagnement, écrit dans la belle sonorité grave du piano, — région de la voix d'homme, — a des mouvements onduleux qui vous bercent amoureusement. Le chant plein de mollesse et de langueur semble préparer l'âme à des caresses prochaines. On sent que la « sirène » n'est pas loin ; et le cœur du jeune voyageur va se laisser prendre, au risque d'être broyé comme un grain de blé sous la meule du moulin. — Du numéro 5 (*Soir de fête*), nous citerons surtout le milieu et la fin. Le passage où le maître meunier remercie ses ouvriers de leur zèle, où la jolie meunière leur adresse ensuite un gracieux « Bonsoir ! » est traité de main de maître. Signalons vers la fin du morceau le retour du même passage en *la mineur* et le trait du piano dont chaque note ressemble à une goutte de rosée. — Le numéro 7 (*Impatience*) est un des plus beaux cris de passion qui aient jamais été proférés. L'originalité du contour mélodique, l'entrain rythmique

de l'accompagnement, la force expressive des harmonies sont indescriptibles. Si court qu'il soit, ce lied est une création de premier ordre. Il traduit avec une concision surprenante, dans une forme saisissante et bien frappée, les transports débordants d'un cœur jeune que le bonheur inonde. La musique donne une puissance illimitée au texte poétique : « Sur toutes les écorces, sur toutes les pierres je voudrais le graver ; sur toutes les feuilles blanches je voudrais l'écrire : Mon cœur est *tien !* » Aucun mot français ne peut égaler la puissance du pronom *Dein* chanté sur une note élevée, — dont la durée est longue, — et mise en vedette au début de la phrase musicale, comme un drapeau qu'on arbore. Ce passage suffirait à prouver que certaines compositions vocales sont rétives à la traduction et que, pour en faire apprécier la valeur, il est indispensable de les chanter dans la langue même où elles sont écrites. — Le numéro 12 (*Silence*) est admirable. Originalité, sentiment intime, profondeur, tout est réuni dans ce lied qui est sans contredit un des plus beaux du recueil. C'est que la mélancolie du désir est une des cordes les plus vibrantes de la lyre de Schubert. On ne saurait trop admirer la valeur mélodique de l'accompagnement, la phrase vocale si expressive du milieu et les belles modulations qui donnent tant de richesse et de variété à la fin du morceau. — Le numéro 14 (*Le chasseur*) est à signaler. La jalousie s'est glissée dans le cœur du meunier et sa mauvaise humeur se traduit dans l'apostrophe suivante : « Que cherche le chasseur près du ruisseau du moulin ? Reste, fier chasseur, sur ton terrain ! Ici il n'y a pas de gibier pour toi. Ici ne demeure qu'une biche, apprivoisée pour moi ; et, si tu veux la voir, la douce biche, laisse ton fusil dans la forêt ! Laisse à la maison tes chiens aboyeurs ! Que le son tapageur de ton cor fasse silence ! Rase la barbe hérissée qui couvre ton menton ! Autrement, dans le jardin, la petite biche aura vraiment peur... Fais mieux encore : reste dans la forêt ! Laisse en repos moulins et meunières ! Les petits poissons n'ont rien à faire dans les branches vertes, ni l'écureuil dans l'étang azuré. » Sur cette poésie charmante Schubert a écrit une mélodie syllabique pleine de caractère, au rythme rude et « bourru ». — Le numéro 16 (*La couleur préférée*) est d'une tristesse pénétrante et d'un accent qui arrache des larmes. C'est de la musique inimitable ! C'est du grand et du beau Schubert ! Lui seul sait trouver autant de puissance dans la simplicité. Cette note unique, ce *fa dièse*, que la main droite, à la partie de piano, répète obstinément, est comme le glas funèbre des amours du meunier. Il n'a plus qu'un désir :

s'ensevelir dans le vert[1], la couleur préférée de celle qui l'a trahi et qu'il adore toujours. — Dans le numéro 20 (*La Berceuse du ruisseau*), l'onde appelle à son aide tout ce qui peut bercer la douleur et donner au malheureux meunier la seule consolation possible : le repos dans un sommeil qui durera aussi longtemps que « l'eau de tous les ruisseaux n'aura pas été bue par la mer ». Cette pièce de vers, la dernière du recueil, a inspiré à Schubert une mélodie ravissante qui laisse dans l'âme une indéfinissable impression de calme et d'apaisement.

Le voyage d'hiver. — Le second cycle composé par Schubert sur un texte de Müller comprend 24 lieder divisés en deux parties. Les 12 premiers furent écrits au commencement de l'année 1827 : Schubert compléta le recueil dans le mois d'octobre de la même année, au retour de son voyage à Grätz.

Au point de vue du caractère, ce second « cycle » est l'antipode du premier : autant la musique de la *Belle Meunière* nous réjouit par sa note tendre, claire et jeune, autant le *Voyage d'hiver* nous attriste par sa couleur sombre et lugubre. En l'entendant, nous sommes comme écrasés par un ciel bas et morne d'hiver. Un linceul de neige s'étend sur la campagne, à perte de vue. Les ruisseaux congelés ne courent plus. Pas une trace de vie dans la nature ! Dans la nuit, pas un bruit qui ne soit sinistre : l'aboiement prolongé des chiens, le grincement de la girouette, le déchaînement de la rafale tordant les branches des arbres-squelettes ! Dans cette enveloppe de terreur s'agite un homme dévoré par le mal d'amour. D'espoir, il n'en a plus. Son être moral est en désarroi, sa vie est sans but. Seul dans la profonde nuit, dans

1. Le mot allemand *grün* ne signifie pas seulement *vert*, il veut dire aussi *frais, jeune, plein de sève*.

l'implacable hiver, il marche à l'aventure, fuyant la ville où habite celle qui l'a trahi.

Il est à regretter que le poète ait à peine estompé, dans un contour vague, la silhouette de l'amante infidèle. Nous porterions un intérêt plus vif encore aux tortures d'un malheureux, s'il nous était permis d'en mieux pénétrer la cause. Schubert, comme toujours, s'est fait l'esclave du poème et a réussi merveilleusement à en traduire la morne couleur. Toute la musique du *Voyage d'hiver*, sauf quelques pièces, semble voilée d'un crêpe ; on y chercherait vainement ces tons éclatants, ces teintes chaudes et diaprées, qui donnent d'ordinaire à son œuvre un attrait enivrant. C'est bien une musique « d'hiver » qu'il a écrite, un peu blafarde et comme décolorée. Sur ce fond d'un gris sombre et d'une uniformité voulue, se détachent en vigueur quelques épisodes, où nous retrouvons les nuances magiques de sa palette : la *Poste*, le *Corbeau*, la *Matinée orageuse*, le *Joueur de vielle*.

L'entrée en matière (*Bonne nuit!*) n'a rien qui puisse faire présager une succession d'impressions tragiques. L'expression de la mélodie est plutôt gracieuse que mélancolique, surtout dans la dernière strophe en « majeur », où se reflète une nuance d'ironie légère. — Dans la seconde pièce (*La Girouette*), l'ironie devient plus mordante et le sentiment plus âpre. « Le vent d'hiver fait grincer la girouette du toit... » N'est-ce point aussi une « girouette », celle qui renonce à son ancien amour pour devenir la fiancée d'un homme riche ? La musique de ce lied est spirituellement railleuse, et Schubert n'a pas manqué d'imiter le grincement de la girouette dans quelques passages de l'accompagnement d'un réalisme très réussi. — Le nº 3 (*Larmes glacées*) est une des mélodies de Schubert les plus connues ; elle figure dans presque tous les recueils de morceaux choisis. Si pénétrante et si expressive qu'elle soit, interprétée isolément, on l'apprécie bien mieux encore quand on l'entend chanter à la place qu'elle occupe parmi les autres

mélodies du cycle. — On sent que le nº 4 (*Rigidité*) a été écrit d'un seul jet. C'est une plainte superbe, un beau cri de passion jeté par une âme ulcérée. Ce lied rappelle un peu, par son allure, certains allegros enfiévrés des premières sonates de Beethoven. — Le nº 5 (*Le Tilleul*) a la simplicité et la fraîcheur naïve d'un chant populaire : son charme est encore rehaussé par la phrase épisodique si originale qui l'encadre et qui est confiée à la partie de piano. — La musique du nº 6 (*Flot de larmes*) rend bien, dans son ensemble, le sentiment douloureux de la poésie de Müller : « O neige ! tu connais ma douleur ; suis seulement mes larmes, le ruisseau te prendra ! » Peut-être pourtant le compositeur n'a-t-il pas trouvé un accent assez particulier pour mettre en relief ce beau vers : « Là où tu sentiras mes larmes devenir brûlantes, là est la maison de ma bien-aimée. » Signalons rapidement deux numéros : *Au Torrent* (7), et *Repos* (10), pour nous arrêter enfin à la superbe mélodie *La Poste* (13), une des plus caractéristiques et des plus géniales que Schubert ait écrites. On ne peut pas dire pourtant que le texte en fût particulièrement inspirateur : « J'entends retentir le cornet de la poste... Qu'as-tu, mon cœur, pour bondir de la sorte ? La poste n'apporte pas de lettre pour toi ! » Sur cette poésie assez banale, Schubert a trouvé de la musique surprenante de mouvement, de couleur, de passion et d'originalité. Nous voyons reparaître avec délices ces changements de « mode » et de « ton » si imprévus, ces harmonies savoureuses comme un beau fruit vermeil. Après la modulation en *sol bémol*, le retour dans le ton primitif est génial. Le cœur, longtemps comprimé, bat d'un espoir effréné. On dirait un coursier affolé à qui son cavalier rend la main... Jamais, avant Schubert, de pareils accents n'avaient été proférés. — Dans un autre genre, le nº 15 (*Le Corbeau*) est non moins superbe. Ici, la note sombre reparaît : « Corbeau, animal étrange, tu ne veux pas me quitter ? Regardes-tu déjà mon corps comme ton butin ? Je n'irai pas loin désormais sur mon bâton de voyageur ; corbeau, sois-moi fidèle jusqu'à la mort ! » Sur cette poésie lugubre, Schubert a écrit une mélodie très colorée, d'une tristesse grandiose et d'un puissant caractère. — Mentionnons encore *La dernière feuille*, dont l'accompagnement imitatif ne manque pas d'originalité, — *La matinée orageuse*, vraiment géniale par la trouvaille de son rythme violent et de ses harmonies tempétueuses, — *Courage !* mélodie mouvementée et très entraînante avec son accent provocateur et son allure de défi ; — enfin, *Le joueur de vielle*, qui vient clore le cycle par un chef-d'œuvre incomparable. La figure falote du pauvre musicien ambulant

ressassant le même air sur sa vielle, s'escrimant sans trêve sans que la petite sébille cesse de rester vide, et ne réussissant, avec les notes discordantes de son instrument criard, qu'à faire aboyer les chiens, est une image navrante de la misère humaine et une création artistique de premier ordre.

On pourrait reprocher à Schubert de s'être parfois répété dans quelques numéros du *Voyage d'hiver*. Le dessin mélodique en triples croches qui se trouve dans le lied numéro 9 sur les mots « *liegt noch schwer mir in dem Sinn* », n'est pas sans analogie avec une phrase de la mélodie suivante : « *der Rücken fühlte keine Last* » ; la fin du numéro 20 (*Le poteau indicateur*) rappelle un peu par ses harmonies *La jeune fille et la Mort* ; enfin, sur les 24 pièces du recueil, il y en a quelques-unes d'incolores, comme l'*Illusion* et l'*Auberge*. Le texte de cette dernière aurait pu faire espérer mieux. Mais ces défaillances passagères sont amplement rachetées par les accents inspirés et les trouvailles géniales qui assurent au *Voyage d'hiver* un renom impérissable.

Chants du Cygne. — Les quatorze mélodies groupées sous ce titre, dans une collection qui parut après la mort de Schubert, ne constituent pas un « cycle » ; elles ne sont pas reliées entre elles par l'unité du sujet, comme celles de la *Belle Meunière* et du *Voyage d'hiver*. Ce sont des pièces de chant séparées, réunies par l'éditeur dans le même recueil. Le seul point de commun qu'elles aient entre elles, c'est d'avoir été composées par Schubert en 1828, l'année même de sa mort.

On lit, dans le dictionnaire de Grove, que Schubert, admis dans l'intimité de Schindler depuis la mort de

Beethoven, trouva, dans les papiers du Maître, un certain nombre de poésies choisies par lui pour être mises en musique. Le désir de s'associer à la pensée du grand homme, en réalisant lui-même son projet, fut pour Schubert une tentation si forte qu'il n'y put résister. Son génie, électrisé par cette idée, trouva pour ses derniers lieder des inspirations dont la splendeur les rend comparables à ce qu'il avait écrit de plus beau. Nous en analyserons quelques-uns.

N° 3. *Frühlingssehnsucht* (Le printemps source de désir). — Cette gracieuse mélodie, dont l'accompagnement alerte semble frétiller de plaisir, a une allure joyeuse, vive et jeune comme le renouveau. Une pointe de mélancolie se mêle, dans le cœur du poète, à cette fête du printemps. Il aspire au bonheur d'amour dont tout, dans la nature, lui représente l'image. Le sentiment du désir inassouvi est rendu, à la fin de chaque strophe, par une modulation pleine de charme et d'imprévu. La cadence finale est à signaler : sous la dernière note que chante la voix, Schubert frappe l'accord de « dominante » et le sens musical reste comme « suspendu ». On dirait une interrogation douloureuse, lancée par le pauvre amoureux à celle de qui dépend sa grâce ou son arrêt de mort. L'effet en serait encore plus intense, si Schubert, par déférence pour la routine de l'école, n'avait pas cru devoir faire entendre l'accord de tonique dans les dernières mesures jouées par le piano. Cette réponse prématurée, en faisant évanouir la poésie du doute, enlève à cette terminaison beaucoup de son originalité.

N° 4. *Ständchen* (Sérénade). — Dans cet admirable poème d'amour, la mélodie s'irise de teintes diaprées, grâce à de fréquents passages du majeur au mineur et *vice versa*. Ce moyen d'expression que nous avons mentionné plus haut, Schubert l'a employé dans un grand nombre de mélodies : *Rosamunde*, la *Barcarolle*, *Son image*, *Suleika I*, *Devant mon berceau*, etc. La perfection de la construction s'allie dans ce lied à la magie de la couleur. Les fragments de mélodie, confiés à la partie de piano, viennent élargir et compléter le contour de la ligne de chant. La dernière phrase, d'un caractère agité, où s'accentue l'impatience du désir, amène, au moyen d'une modulation très neuve, la péroraison, à laquelle le chant exécuté par le piano ajoute une intensité expressive particu-

ière. Dans une période de 22 mesures, Schubert effleure les tons de *ré mineur*, de *si mineur*, de *ré majeur*, de *ré mineur*, et se repose enfin sur celui de *ré majeur*. Voilà en partie le secret de ces reflets changeants qui donnent à sa musique un coloris spécial et un charme si particulier.

N° 5. Aufenthalt (Retraite). — Il se dégage de cette composition extraordinaire des senteurs de mousse, de sapin et d'écorce de chêne. On y déguste voluptueusement le mystère de la solitude et la sauvagerie de la nature. Jamais Schumann, malgré tout son génie, n'a senti et rendu aussi profondément la vie de l'univers. Quand on chante cet hymne effréné à la divine Terre Nourricière, on comprend le pantheisme de Schubert; on s'explique pourquoi, devant la splendeur infinie de la Nature, il ne redoutait pas la mort et aurait voulu s'anéantir dans le gigantesque réservoir de la Vie Universelle [1].

La sublime inspiration qui a créé ce lied procède de l'amour de la Nature, multiplié par le « Sensucht » (*mélancolie du désir*). C'est l'éternel désir, — jamais assouvi, — que redoublent encore le bruit du torrent, la sauvagerie des rochers et la solitude des bois. C'est la soif de l'Infini entrevu à travers le Tangible et le Visible, dont la beauté « finie » le révèle.

Jamais, d'une âme humaine profondément alterée de la soif de l'Au-delà, il n'est sorti un plus beau cri que celui jeté par Schubert à la fin de ce lied. Cette modulation formidable, de *mi* mineur en *ut* mineur, à laquelle succède une expansion mélodique d'un contour comparable à un geste superbe, est un des effets musicaux les plus puissants que nous connaissions.

N° 7. Abschied (Le départ). — Cette étonnante création est plus que de la musique, c'est une « tranche de vie ». La scène est complète, nous voyons le personnage et le décor : le cavalier dépasse les dernières maisons du faubourg, il salue en passant le gentil minois des fillettes, il regarde le ciel étoilé, puis la lueur vacillante dans la chaumière lointaine, et il s'éloigne... il s'éloigne toujours, emporté par le trot de son cheval, entraîné par le courant de la vie qui le mène dans la nuit et dans l'inconnu.

Si on analyse ce prodigieux morceau, on verra qu'une grande partie de son effet réside dans la persistance d'une forme rythmique très pittoresque. L'emploi d'un dessin obstiné dans l'accompagnement d'une mélodie est une création de Schubert. Le

1. Voir la lettre de Schubert, p. 24.

premier, il a appliqué au lied la loi de l'unité rythmique, qui est le principe essentiel de la symphonie.

Le texte des quatre mélodies que nous venons d'analyser est de Rellstab. Celles dont il nous reste à parler ont été composées sur des poésies de Henri Heine, tirées du « Livre des Lieder ».

N° 8. L'*Atlas* avec son rythme de géant oppressé, a un caractère de grandeur, bien conforme à la pensée du poète : « Moi, malheureux Atlas, je dois porter un monde, le monde entier des douleurs, je supporte l'insupportable, et mon cœur se rompt dans ma poitrine. » Le chant de ce lied est presque toujours doublé par la basse du piano, qui « supporte » les harmonies jouées par la main droite. Il faut en admirer la farouche modulation qui va de *mi mineur* en *sol mineur* et la cadence finale d'une puissance singulière et d'une grande originalité [1].

N° 9. *Ihr Bild* (Son image). — Quelle simplicité dans ce lied et quelle profondeur ! Il se compose de deux courtes phrases, et le début de la première est un simple « unisson ». Pourtant, il ouvre à notre imagination des perspectives infinies, en évoquant tout un monde de regrets et de lointains souvenirs. Cette musique si « vécue » nous fait revivre notre propre existence et se fixe en nous, pour y demeurer à jamais. Elle porte au plus haut degré l'empreinte de Schubert, sans ressembler pourtant à rien de ce qu'il a écrit. Avec autant de sûreté qu'il décrit les sensations du monde extérieur, ce grand magicien pénètre dans les intimes profondeurs de notre être.

N° 11. *Die Stadt* (La Ville). — C'est à peine si dans la vapeur grisâtre qui enveloppe la ville, on voit se dessiner la vague silhouette de ses tours. La rame du batelier produit en retombant dans l'eau, à des intervalles réguliers, un bruit monotone et triste Tout à coup le soleil se lève... il éclaire une lugubre place, celle où le poète perdit sa bien-aimée... Quelques coups de pinceau ont suffi à Schubert pour réaliser ce programme. Dans un tableau où le sentiment proprement dit n'a que très peu de place, il règne une impression de « nature » très émouvante, parce que le paysage à une âme. Schubert est un peintre et un peintre « impressioniste », tout en gardant la maîtrise d'un classique.

N° 12. *An Meer* (Au bord de la mer). — Devant le spectacle grandiose un couple s'est arrêté dans une muette extase. La jeune femme

1. L'emploi du *la bémol* dans le ton de *sol mineur* donne à cette cadence une saveur toute « dorienne ».

Cliché Heck.

GRATZ SUR LA MUHR OÙ SCHUBERT SÉJOURNA EN 1827

attendrie ne peut retenir ses larmes. Son compagnon éperdu s'empresse de les boire ; aussitôt il sent le feu du désir bouleverser son âme. Mais, si brûlante que soit la passion, quand elle dévore un cœur d'homme, quelle place occupe-t-elle dans le cadre sans bornes de l'univers ? L'expression du sentiment se combine, dans ce lied, avec la peinture du « milieu » où la scène se passe. Schubert y a mis cette transparence et cette fluidité de lumière qu'on observe sur les plages. Nous jouissons d'une véritable impression de « plein air » et d'immensité devant ce tableau où la ligne d'horizon semble reculer jusqu'à l'infini.

N° 13. *Doppelgänger* — Ce mot signifie exactement « Etre double ». Le mot français « Vision », employé par certains traducteurs, ne rend pas du tout l'idée, qui est foncièrement allemande... Un malheureux, qui a subi toutes les tortures du cœur, erre la nuit dans la ville que son amante a quittée depuis longtemps. Il se retrouve devant la maison qu'elle habitait ; au pied de cette maison il y a un homme, il le reconnaît : c'est sa propre image, c'est *lui-même* qui, convulsé de douleur, se tord les mains de désespoir[1] !

La mélodie composée par Schubert sur cette pièce est sans contredit une des plus belles pages de l'art musical. La modulation qui va de *ré majeur* en *ré dièse mineur*, et le retour dans le ton primitif de *si mineur*, sont d'un effet déchirant. Aucun compositeur n'a jeté la sonde plus profondément dans l'abîme de la souffrance humaine.

Outre ses innombrables lieder à *une* voix, Schubert a laissé une cinquantaine de chœurs pour voix d'hommes avec ou sans accompagnement et une vingtaine de compositions chorales pour voix mixtes, dont quelques-unes avec accompagnement d'orchestre.

Parmi les quarante-six chœurs pour voix d'hommes, — tous inconnus en France, — il y en a au moins la moitié qui sont des plus remarquables. Un des plus développés est le *Chant des Esprits sur les eaux* (*Gesang der geister über den Wassern*), chœur à huit voix d'hommes

1. Alfred de Musset a exprimé la même idée dans la *Nuit de Décembre*.

avec accompagnement de deux altos, deux violoncelles et une contre-basse, écrit sur une poésie de Gœthe. Cette composition, d'une conception curieusement personnelle et empreinte d'un sentiment profond, est réellement impressionnante par sa poésie et sa couleur. Au début, certaines modulations rappellent un peu le trio du scherzo du superbe quintette en *ut*.

Chercheur avide de sonorités rares, Schubert déploie un talent supérieur dans l'art de disposer le quatuor vocal. Citons, parmi les morceaux les plus remarquables de cette opulente collection, *Der Entfernten* (l'Absent), — *Grab und Mond* (Clair de lune sur une tombe), — *Flucht* (Fuite), d'une écriture savante et d'une polyphonie très travaillée, — *Lied im Freien* (Dans la libre Nature), d'un style absolument personnel, — *Mondenschein* (Clair de lune), d'une musicalité exquise, — *Wehmuth* (Tristesse), qui contient des harmonies impressionnantes et trouvées; — *Nachthelle* (Splendeur de la nuit), chœur avec accompagnement de piano et solo de ténor, d'une fraîcheur d'inspiration incomparable ; — enfin, un très bel hymne à deux chœurs écrit sur une poésie de Schmidl. Il serait grandement à désirer que ces chœurs fussent traduits. Ils introduiraient un élément classique dans le répertoire de nos sociétés orphéoniques qui malheureusement, presque toutes, sont composées uniquement de voix d'hommes et ne peuvent, pour ce motif, aborder l'interprétation des chefs-d'œuvre de la grande musique chorale.

Des œuvres laissées par Schubert pour chœur « à toutes voix », nous admirons particulièrement celles qui sont écrites sans accompagnement : *Osterlied* (Chant de Pâques), d'après une poésie de Klopstock, morceau

d'un très beau caractère et d'une construction rythmique curieuse, — et surtout le *Psaume* 92, dont la musique colorée et grandiose a été composée sur les paroles hébraïques.

Parmi les compositions chorales avec accompagnement d'orchestre se trouvent beaucoup de cantates de circonstance, sans grande originalité. Signalons pourtant un beau chœur religieux : *Hymne an den Unendlichen* (Hymne à l'Infini), *Gebet* (Prière), composition un peu trop rossinienne, mais dont la fin est charmante, et le *Mirjam's Siegergesang* (Chant de victoire de Mirjam), où le style de Schubert se rapproche de celui de Händel. Avec une incroyable facilité, ce Protée musical s'assimile tous les styles ; il est à son aise dans tous les genres. Tout ce qui est du domaine de la musique est abordable à Schubert ; et cela, pour ainsi dire, sans autre aide que son prodigieux instinct.

Pour achever ce rapide aperçu des productions chorales du grand mélodiste, mentionnons deux très beaux chœurs pour voix de femmes : *Gott meine Zuversicht* (Confiance en Dieu) et *Gott in der Natur* (Dieu dans la Nature). Ces deux morceaux figurent dans la collection Peters.

MUSIQUE INSTRUMENTALE

La primauté de Schubert dans le domaine du lied est si universellement et si incontestablement établie qu'on a fait converger sur une seule face de son génie tous les rayons de sa gloire. L'auréole qui entoure la tête du Roi de la mélodie est si éclatante qu'elle laisse dans la pénombre le symphoniste, le technicien puis-

sant et savamment inspiré des trios et des quatuors. Si, dans le chapitre précédent, nous avons fait chorus avec l'enthousiasme universel en exaltant les lieder de Schubert, dont un certain nombre du moins est admiré de tous, rappelons-nous, en abordant l'étude de sa musique instrumentale, qu'une tâche bien différente nous incombe. Sur le terrain de la symphonie et de la musique de chambre, la cause de Schubert n'est pas encore complètement gagnée, en France surtout. Un effort est ici nécessaire pour démontrer l'insuffisance de notre culture et la parcimonie de notre admiration à l'égard d'un musicien qui a laissé des œuvres géniales dans presque tous les genres. Si Schubert s'était borné à écrire six cents mélodies, parmi lesquelles il en est trois qui auraient suffi pour l'immortaliser, il ne serait qu'un brillant météore dans l'histoire de l'art germanique. Par ses œuvres symphoniques, ses compositions pour piano et sa musique de chambre, il se rattache étroitement au groupe des trois créateurs de la symphonie : Haydn, Mozart et Beethoven ; il est digne de partager leur gloire comme l'un des maîtres les plus puissants et les plus complets de la musique instrumentale.

Schubert, qui atteignit la perfection dans le Lied, presque au début de sa carrière, ne parvint que beaucoup plus tard à la pleine maîtrise dans les autres genres. Ses dernières œuvres instrumentales sont incomparablement supérieures aux premières. C'est seulement à partir de 1822 que Schubert s'affranchit vraiment dans la musique instrumentale de l'influence de ses devanciers[1]. La symphonie « inachevée », qui

1. Il faut faire exception pour une œuvre de piano : la *Fantaisie* en *ut*, composée dès 1820.

date de cette année-là, marque une nouvelle et glorieuse étape dans sa carrière de compositeur. Mais d'abord, disons quelques mots de la grande symphonie en *ut*, la dixième et dernière qu'il ait écrite[1].

Dixième Symphonie (*en ut*). — On demeure stupéfait en songeant que Schubert avait produit déjà dix symphonies à un âge où Beethoven n'en avait encore écrit qu'une !

La dixième donne la mesure de son pouvoir et montre ce qu'il aurait pu créer de merveilles, si la mort ne l'eût fauché en pleine jeunesse. C'est à nos yeux une des plus belles symphonies qui existent. Puissante en sa conception, caractéristique en sa substance, typique en ses thèmes et rythmes, à la fois exubérante et logique en ses développements, elle nous apparaît comme un édifice grandiose, d'une superbe et indestructible unité.

Dans le premier morceau, relevons rapidement la phrase initiale exposée d'abord sans accompagnement, très caractéristique et d'un style lapidaire comme celui d'une inscription placée au fronton d'un monument, — le début de l'Allegro, où bouillonne une sève généreuse, — le thème de marche, d'un rythme significatif et très personnel, — les développements, toujours intéressants, souvent géniaux, coulant d'une source intarissable, — et les passages mystérieux qui nous apportent l'écho des sonorités lointaines, pour aboutir ensuite à des explosions d'autant plus suggestives que l'effet en a été mieux ménagé.

L'Andante en *la mineur* est une marche de Bohémiens d'une mélancolie étrange et d'une saveur nostalgique. On croit y découvrir un reflet des impressions de la vie nomade, comme un regret de la patrie perdue, dont une force implacable condamne les Tsiganes à s'éloigner toujours. Au milieu des péripéties d'un voyage dont le but recule indéfiniment, sans que les horizons qui se succèdent puissent calmer l'appétit de ces marcheurs obstinés, s'élève une prière, douce comme l'espérance, dans le ton de *fa* majeur ;

1. Elle date de 1828, l'année même de sa mort.

c'est la goutte d'eau rafraichissante qui vient humecter les gosiers desséchés. Puis la bande errante se remet en marche. Peu à peu elle s'éloigne ; hommes et chevaux vont toujours se rapetissant de plus en plus... Ils finissent par disparaître derrière un pli de terrain, et l'on n'entend plus que l'écho très affaibli de la « marche », dont le retentissement mystérieux se prolonge encore en nous, comme s'il avait éveillé dans notre âme l'appétit des distances vertigineuses et des espaces illimités.

Si l'inspiration de Schubert a parfois l'âpre saveur de la musique des Tsiganes, l'auteur de la dixième symphonie se révèle, dans le *scherzo*, comme un véritable enfant de Vienne, adorant l'éclat de la gaîté et l'emportement des réunions joyeuses. On connaît le goût de Schubert pour la musique de danse. Presque toute celle qu'il a laissée fut improvisée dans des bals où il restait assis au piano une partie de la nuit, jamais lassé, toujours en verve, ranimant l'entrain des danseurs et entretenant par ses intarissables mélodies le feu sacré du plaisir. Par son caractère, ce *scherzo* n'a rien de commun avec ceux de Beethoven qui se dansent le plus souvent — sauf celui de la « pastorale », — dans le monde des Esprits. D'un rythme mouvementé et d'une allure rapide, il fait apparaître à nos yeux des êtres de chair et de sang, des « humains », d'une race déterminée. Ce sont des « Viennois » qui passent devant nous dans le tourbillon de la danse. On ne saurait trop le répéter, Schubert est avant tout un musicien « ethnique ». Parfois, cette agitation tumultueuse se change en un rythme d'un balancement voluptueux où la mélodie s'alanguit, ondoyante, lascive et comme pâmée. Les couples s'enlacent plus étroitement en se murmurant à l'oreille des syllabes amoureuses qu'entrecoupe la reprise du mouvement haletant de la danse. — A signaler la jolie phrase dialoguée en canon par les premiers violons et les violoncelles, — les mouvements onduleux du quatuor uni à la quadruple octave, pendant que les cors et les bois continuent les pulsations rythmiques et le frétillement de la danse : — enfin, une exquise modulation de *mi* bémol en *ut* bémol, bientôt suivie d'un retour dans le ton d'*ut naturel* majeur.

Le « trio » est construit sur une simple idée rythmique, développée suivant les lois de la plus stricte unité.

Le *final* débute comme une fanfare d'allégresse, comme un salut à la lumière et un joyeux appel aux forces d'où s'épanche la vie : vie exubérante qui nous emporte dans un tourbillon d'indicible énergie, d'ivresse débordante, de généreux enthousiasme. On sent que ce final a coulé d'un seul jet. Bien que très étendu, il est

SCHUBERT ET VOGL AU PIANO
(Dessin de Schwind, appartenant à Mme Ida von Schweitzer).

« VOGL ET SCHUBERT ALLANT AU COMBAT ET A LA VICTOIRE »
(Dessin attribué à Schober. appartenant à M. Klinkhardt de Leipzig).

régi dans toutes ses parties par une loi d'unité rigoureuse. Les développements naissent des idées, spontanément, avec une opulence superbe. Comment décrire l'extrême délicatesse du passage qui suit la première reprise ? Jamais trame symphonique a-t-elle été tissée avec plus de légèreté et de finesse ? Et quel beau constraste provoque ensuite l'explosion extraordinairement grandiose du second thème ! L'attaque quatre fois répétée de la note *ré* par les cuivres et les basses est d'une incommensurable grandeur. Rien que pour ce passage, le morceau mériterait notre admiration : seul, un maître symphoniste pouvait l'écrire. Nul, mieux que Schubert, n'a compris que la « répétition » rythmique est le principe constitutif du genre ; il en a tiré des effets d'une intensité suggestive incomparable.

Quand la symphonie en *ut* fut essayée pour la première fois à Londres, le dessin obstiné en « triolets » du final provoqua dans l'orchestre des murmures et des protestations. Aucun de ces musiciens « manœuvres » n'avait senti passer sur lui le grand souffle de l'éternelle Beauté !

C'est que très souvent, dans le domaine musical, la révélation du Beau frappe l'homme de stupeur. On dirait qu'il devient sourd. Il lui faut souvent de longues années pour se reprendre et comprendre le sens des œuvres les plus limpides et les plus claires. Quand l'intelligence de la vérité pénètre enfin et circule dans la masse, le plus souvent le créateur est mort. Alors, ces éloges qu'on lui marchandait sont prodigués à sa mémoire. L'apothéose succède à l'indifférence, quand ce n'est pas à l'insulte et au mépris ! — On dirait que les vrais créateurs doivent subir l'épreuve redoutable, comme si le traitement par les « amers » était indispensable à la santé du génie ! Si l'artiste créateur était de suite « reconnu » et fêté, s'il goûtait dès la première heure la douceur des adorations et l'enivrement du

triomphe, peut-être sa sève créatrice serait-elle étiolée par une atmosphère trop imprégnée de parfums capiteux; peut-être les rigueurs de l'adversité et les morsures de l'épreuve sont-elles nécessaires pour donner au créateur humain la maîtrise de la volonté et l'« æs triplex » d'une foi inébranlable.

A en croire les biographes, jamais Schubert n'eut la joie d'entendre la symphonie en *ut*. Depuis qu'il est mort, elle a été fréquemment applaudie en Allemagne et en Angleterre. En France, elle est loin d'avoir rencontré la faveur qu'elle mérite. Un incroyable ostracisme pèse encore sur elle. Les symphonies de Schumann ne quittent pas l'affiche de nos concerts. De Schubert, on exécute de loin en loin les deux morceaux de la symphonie en *si mineur;* mais la symphonie en *ut*, quand lui fera-t-on l'honneur de la mettre au répertoire ?

Notre admiration profonde pour cette œuvre prodigieuse nous arrache un cri de protestation contre un pareil dédain. Qu'il y ait dans les œuvres instrumentales de Schubert des longueurs, soit ! Mais malgré ses longueurs ou sa « longueur », la symphonie en *ut* mériterait d'être jouée souvent, parce qu'elle renferme d'incommensurables beautés. Les grands génies créateurs sont trop rares pour qu'on enterre leurs productions les plus remarquables. Depuis quatre-vingts ans que cette composition est écrite, l'incompréhension de la première heure doit être dissipée. Liszt et Schumann professaient pour elle une admiration sans bornes. Osera-t-on dire qu'en matière de musique symphonique ces princes de l'Art étaient incompétents? Qu'on nous rende la symphonie en *ut* ! Nous la réclamons. On nous la doit.

Symphonie inachevée en *si mineur*. — Inachevée, pourquoi ? Schubert n'a donc pas compris combien il servirait sa gloire en terminant une œuvre si colorée et si personnelle, la première de ses compositions symphoniques où il apparaisse vraiment original ?

Les deux morceaux de la symphonie en *si mineur* furent écrits en octobre 1822, la même année que le fragment littéraire intitulé *Mon rêve*. Mais, autant la prose de Schubert a un caractère vague et imprécis, autant ces deux morceaux sont burinés avec netteté ; autant l'arête de la pensée musicale s'y montre vive et ferme. Tragique et sobre, tel nous apparaît le premier morceau à 3/4, *Allegro Moderato*. Dans aucune de ses œuvres Schubert n'a uni tant de force à tant de concision ; et, de cette dernière qualité, on le sait, il se montre d'ordinaire peu prodigue. — En parlant de Schubert, Schumann dit de lui « qu'il est à Beethoven ce qu'une femme est à un homme ». Si le mot est exact pour d'autres œuvres, il n'est pas juste, appliqué à cet « allegro ». Une fermeté toute virile se décèle dans ces « silences » qui interrompent brusquement la phrase mélodique avant l'explosion de l'accord d'*ut mineur*, puis de *mi mineur*, quand le même passage est reproduit dans la seconde partie du morceau. La teinte funèbre répandue dans le motif initial produit un constraste saisissant avec le second thème, dont émane une impression de suavité et de bonheur exquis. Cette mélodie est tellement savoureuse qu'elle donne envie de mordre au fruit de la vie à pleines dents... Mais le spectre de la Mort se dresse devant nous ! Les joies d'ici-bas sont brèves ; les roses du bonheur terrestre se fanent vite, et la Nature a mis au cœur de l'homme l'appétit d'une ivresse qui ne connaît pas la satiété.

La nuance « pianissimo » nous paraît avoir dans cet allegro, comme dans presque toutes les œuvres de Schubert, une valeur expressive particulière. Nous ne pensons pas exagérer en disant qu'elle doit y être observée avec plus de soin et de délicatesse encore que dans toute autre musique.

L'*andante con moto* à 3/4 est un morceau tombé du ciel, d'une suavité angélique et d'une mysticité adorable. En écoutant ces accords vraiment célestes, nous voyons apparaître les images séraphiques et les divines figures de Fra Beato Angelico. Schubert, par un miracle de « clairvoyance », a su retrouver les impressions de l'innocence primordiale ; et sa musique, en sa pureté souveraine, redit les joies de l'homme « avant le péché ».

Le grand symphoniste écrivit ces deux merveilles pour remercier la Société de musique de Grätz. Cette Société, qui l'avait nommé membre d'honneur, ne lui fit pas l'honneur de les exécuter. On croit rêver en apprenant que c'est seulement en 1865, trente-sept ans après la mort de Schubert, qu'ils furent joués pour la première fois. Très goûtée à Vienne, cette musique divine devait faire son tour d'Europe et rencontrer le succès partout, même en France, où elle a paru sur les programmes de nos concerts beaucoup plus souvent que la symphonie en *ut*. Cette dernière avait été exécutée au « Gewandhaus » dès 1839, sous la direction de Mendelssohn et à l'instigation de Schumann, zélateur ardent de la gloire de Schubert.

Un an avant la symphonie « inachevée », Schubert en avait écrit une autre dont l'orchestration ne fut jamais terminée. En 1825, une grande symphonie, celle-ci complète, fut dédiée par lui à la Société de musique de Vienne. Cette œuvre a été perdue.

En somme, il reste de Schubert huit symphonies : la première, composée en 1813, pendant qu'il était encore élève du « Convict » ; — la deuxième, en *si bémol* (1814) ; — la troisième, en *ré* (1815) ; — la quatrième, en *ut mineur* (1816) ; — la cinquième, en *si bémol* (1816) ; — la sixième, en *ut majeur* (1817) ; — la huitième, inachevée, en *si mineur* (1822) ; et la dixième (ou grande symphonie), en *ut* (1828).

Quatuors à cordes. — Schubert en a composé vingt. Le premier date de 1811 : il avait donc quatorze ans quand il l'écrivit. Nous parlerons surtout des deux derniers : en *ré mineur* et en *sol majeur*, datés tous deux de 1826.

Ces deux œuvres maîtresses peuvent sans contredit soutenir la comparaison avec ce qui a été écrit de plus beau dans ce genre. Les idées et le style en sont d'une étincelante originalité. Quel contraste saisissant dans les sonorités! Quelle entente supérieure dans la disposition des instruments! Rien, dans ces compositions « intriguées », qui ne soit clair et naturel; tout est éloquent et expressif, toutes les parties chantent. Bien que le miracle soit naturel à Schubert, on est tenté de croire, en étudiant ces quatuors, qu'ils sont le résultat d'une application bien étrangère à ses habitudes de production instantanée. Que des mélodies, même développées, aient pu couler d'un jet d'une veine aussi riche que la sienne, cela se comprend encore. Mais un quatuor à cordes, qui est le dernier mot de la technique musicale, même quand on s'appelle Schubert, peut-on l'improviser? Pour produire dans ce genre quelque chose d'excellent, n'est-il pas nécessaire que la volonté intervienne, que la réflexion aide la spontanéité, et que l'effort du travail humain s'additionne au bienfait divin de la révélation?

Si une longue analyse nous est interdite, qu'il nous soit permis de glorifier le merveilleux allegro du quatuor en *ré mineur*, admirable de caractère, d'âpreté dramatique et de facture; — la sublime poésie des variations sur le thème de *La jeune fille et la Mort*, — le scherzo, d'une invention rythmique si heureuse que Wagner en a fait son profit dans le premier acte de *Siegfried*[1] — et son final exquis, étincelant de couleur, de verve et de personnalité.

Le quatuor en *sol majeur*, postérieur de quelques mois

1. Le rythme du thème de la « forge », est identique à celui du scherzo de Schubert.

au précédent, est d'un art plus élevé et plus puissant encore. L'*allegro molto moderato*, avec son premier motif si fier en son énergique dénégation et son second thème qui se lamente et supplie avec une insistance si passionnée, — le sublime *andante un poco moto* où Schubert a trouvé le moyen de gouverner avec le sentiment pur un morceau de quatuor solidement construit, — le Trio du scherzo, où le violoncelle et le premier violon dialoguent avec tant de grâce et de charme pénétrant, sont des pages qui, selon nous, n'ont point été surpassées.

On trouve des passages exquis dans les autres quatuors, notamment dans celui en *la mineur* (1824), dont le premier morceau, habilement développé, a une couleur très particulière et dont le délicieux andante en *ut majeur* est construit avec le thème d'un entr'acte de *Rosamunde*. Mais, depuis lors, Schubert a marché à pas de géant. S'il avait vécu dix ans de plus, en progressant toujours dans la même proportion, il eût à coup sûr égalé Beethoven, s'il ne l'eût dépassé.

Quintette avec deux violoncelles, en *ut majeur*. — Il n'existe, à notre sens, rien de plus beau dans le répertoire si vaste de la musique de chambre. Le génie de Schubert s'y révèle en plein épanouissement de libre inspiration et de maîtrise impeccable. Les thèmes ont cette saveur particulière qui fait reconnaître entre mille une idée musicale de Schubert parvenu à l'époque de maturité. Les développements accusent une personnalité non moins accentuée : ils présentent une richesse et une spontanéité dont l'exubérance ne dégénère jamais en longueur, excepté peut-être dans le

Cliché Heck.

MAISON DE LA KETTENBRÜCKENGASSE, N° 6, A VIENNE, OÙ EST MORT SCHUBERT

final. L'emploi de deux violoncelles donne une sonorité très particulière à cette magnifique composition dont la teinte un peu assombrie apparaît dès la troisième mesure du premier morceau avec l'accord de septième diminuée (*do, ré* ♯, *fa* ♯, *la*).

Allegro non troppo. — Le premier thème, par sa simplicité et sa noblesse, fait penser au portique d'un temple à l'architecture sévère et grandiose. La seconde idée est un motif de « marche », genre de rythme pour lequel Schubert a une prédilection très marquée. Celui-ci a un caractère poétique tout spécial : une impression mystérieuse s'en dégage, grâce à la couleur propre des modulations et à l'emploi de la nuance pianissimo, dont nous savons Schubert très friand. Ne croirait-on pas, en l'entendant, voir passer à l'intérieur du noble édifice un blanc cortège de prêtresses ?... Rien n'égale la belle ordonnance de ce morceau dont les développements toujours logiques témoignent d'une étonnante habileté de main, sans que l'esprit de combinaison vienne jamais refroidir la verve de l'inspiration.

Adagio. — Cette merveille peut servir de pendant à l'*andante con moto* de la symphonie inachevée ; depuis la première note jusqu'à la dernière, un souffle divin l'anime. C'est plus qu'une impression musicale que ce morceau nous procure : c'est une vision de l'Infini, une révélation de l' « Au-delà ». Nous goûtons, en l'écoutant, une félicité surhumaine. L' « Intangible » s'incarne en des harmonies transparentes et vaporeuses qui font naître en nous comme un sens nouveau ; un rayon de l'éternelle lumière nous dévoile une perspective infinie de formes inconnues et de radieux horizons... Tout à coup le rêve s'interrompt. Nous sommes ramenés sur la terre, où la nostalgie de l'idéal entrevu exaspère nos ardeurs inassouvies et rallume nos fièvres... Mais voici revenir bientôt la vision enchanteresse ! La mélodie céleste se fait entendre de nouveau, encore plus caressante, plus rafraichissante et plus douce. Aux terrestres angoisses, aux agitations douloureuses, succèdent une paix infinie, un calme surprenant, un bonheur continu, sans intermittence et sans fièvre. Nous savourons la nourriture immatérielle des Esprits ; nous nous baignons, renouvelés et rajeunis, dans l'azur éternel.

Scherzo. — Schubert, en grand artiste qu'il est, ne perd jamais de vue la loi des contrastes. Si, au cours du morceau précédent,

il mariait, dans une synthèse sublime, les angoisses de la terre et les extases du ciel, dans le scherzo il accouple un *presto* à trois temps, en *ut majeur*, à un *andante sostenuto* à quatre temps, en *ré bémol*. Aux contrastes du mouvement, de la tonalité et du rythme s'en ajoute un autre : celui du sentiment. Le *presto* est une chasse ; l'*andante sostenuto* est une marche au pays des rêves, d'une envolée toute mystique. Cette révélation extatique qui produit chez nous comme une irradiation du sens « intérieur », intervient au milieu d'une manifestation de vie toute « extérieure », d'une cohue, de la bagarre d'une chasse. N'est-ce pas là une trouvaille hardie ?

L'*andante sostenuto*, placé au milieu du *scherzo* en guise de *trio*, est d'une prodigieuse beauté. On sent que Schubert, en l'écrivant, fut encore impressionné par l'idée de l' « Au-delà ». Une fois de plus il soulève un coin du voile qui cache les horizons « interdits ». Une force irrésistible nous entraîne loin des régions terrestres ; un autre monde nous apparait, des sentiments inconnus nous pénètrent ; nous devenons avec Schubert des hallucinés et des « voyants »... Ivresses sublimes de l'art, vous n'êtes pas comme l'opium et le hachisch, dissolvantes et funestes. Vous permettez à l'homme, par la contemplation du beau, de se retremper dans une vie idéale : vous êtes son réconfort, son refuge et son rempart !

En créant cet immortel *andante*, que lui seul pouvait écrire, Schubert semble s'être trouvé dans un état d'âme analogue à celui qui lui inspira le fragment littéraire intitulé *Mon rêve*. Il nous donne l'impression d'une semblable libération des attaches terrestres. L'esprit de Schubert a voyagé dans l'autre monde : mais si l'écrivain n'en a rapporté qu'une page curieuse, le musicien en exprime l'éblouissante vision formulée en mélodies et en accords sublimes.

Final. — Le *final* n'a pas une signification psychologique aussi profonde que l'*adagio* et l'*andante sostenuto*. C'est un morceau plein de vie et d'entrain, bâti sur un rythme très accentué, caractéristique et persistant, offrant de l'analogie avec les rythmes populaires. Il n'est pas impossible que ce *final* soit le produit des impressions causées par les thèmes hongrois entendus à Zélesz. Malgré notre admiration sans bornes pour le quintette en *ut*, nous pensons que son *final* présente quelques longueurs, — pas autant toutefois que celui du quatuor en *sol*. Mais peut-on n'être pas désarmé en face d'un morceau plein de verve débordante et

de couleur ethnique ? Ce beau final renferme des modulations à la fois naturelles et brusques dont Schubert a le secret [1].

En parlant du quatuor en *ré* mineur, nous vantions les belles variations sur le thème de *La jeune fille et la mort* qui lui servent d'andante. Il est arrivé fréquemment à Schubert d'emprunter à ses mélodies vocales des airs préférés pour les placer, en les développant, dans ses compositions instrumentales [2]. Les variations sur le thème de la *Truite*, qui forment le quatrième mouvement du *quintette avec piano*, ont largement contribué à la popularité de cette œuvre qu'on a baptisée *Quintette de la Truite* [3]. Si nous professons peu d'enthousiame pour ces variations dont le thème nous paraît entaché d'une certaine banalité, nous goûtons très vivement les savoureuses beautés du second mouvement — andante en *fa majeur*, — plein d'un charme exquis et tout ruisselant de musique.

Trios. — Bien au-dessus du *Quintette de la Truite*, nous plaçons les deux Trios pour piano violon et violoncelle, composés tous deux en 1827.

Si dans le premier morceau du trio en *si bémol*, le thème du début a dans son éclat quelque chose de trop

1. Voir, au début de ce Final, la modulation qui va d'*ut mineur* en *mi bémol mineur*, avec un retour soudain dans le ton initial (*ut naturel majeur*).

2. Variations du morceau en *mi mineur* (piano et flûte) sur le lied n° 5 de la *Belle Meunière*. — Variations de la sonate en *ut majeur* pour piano et violon sur le lied : *Sois toujours mes seules amours*. — Adagio de la *Fantaisie* en *ut*, pour piano seul, basé sur une phrase du *Voyageur*. — Andante du 18e Quatuor à cordes en *la mineur*, construit avec l'Entr'acte en *si bémol* de *Rosamunde*.

3. Ce quintette fut composé en 1819 à Steyr, pendant le premier voyage de Schubert dans la Haute-Autriche.

extérieur, en revanche le développement qui suit la première reprise est de tout premier ordre. Schubert y déploie un lyrisme passionné et tendre d'une puissance irrésistible.

Que dire de l'admirable *andante un poco mosso?*. Schubert y fait vibrer toutes les cordes de l'âme humaine. Tour à tour il nous émeut par des cris véhéments et douloureux, et nous subjugue par des expansions religieuses et tendres. Son inspiration a la valeur d'un culte et l'efficacité d'une prière. Prendre souvent contact avec des œuvres aussi pures, c'est faire acquisition d'espérance, de chaleur d'âme, de patience, de douceur et de bonté.

Nous avons la hardiesse de trouver le final trop court. La transformation de la mesure à 2/4 en mesure à 3/2 nous paraît une trouvaille géniale. Un autre passage mérite d'être cité : celui où la partie de piano attaque *tutta forza* en tremolo l'intervalle de seconde majeure, bientôt suivi d'une accalmie où se fait entendre un chant égal en douceur aux caresses prodiguées par la Muse à son musicien préféré. On remarquera que la partie de piano de ce *final* est toujours écrite dans le registre élevé, ce qui donne à l'ensemble de la sonorité un éclat argentin et une transparence cristalline.

Tous les passages « pianissimo » doivent s'exécuter avec une recherche constante de ces effets mystérieux et lointains où se complaît Schubert, dont le cerveau, hanté par des visions supraterrestres, percevait distinctement les bruissements de l'Infini.

Dans le second Trio — en *mi bémol*, — postérieur de quelques mois au premier, la facture est plus large et le contour plus ample. L'andante surtout est une créa-

tion merveilleuse, comparable à ce que Beethoven a écrit de plus beau dans ce genre. L'architecture de ce morceau est de proportion impeccable. Tout y est génial : les thèmes, les développements, les modulations.

Ici point de branches folles poussant capricieusement et sans mesure, mais une végétation éblouissante de richesse, couverte de fleurs au coloris étincelant. Certaines œuvres de Schubert pourraient se comparer à ces forêts de la flore tropicale, où se révèlent des papillons diaprés, des oiseaux couleur de rêve, des parfums inconnus, des floraisons insoupçonnées. La puissance de création de Schubert est illimitée. Si parfois, faute de temps ou de patience, il négligea d'émonder une production d'une exubérance excessive, il nous a laissé des œuvres où il n'y aurait pas une note à retrancher. L'andante du Trio en *mi bémol* est du nombre.

Sonates pour piano seul. — Rien de plus intéressant que de voir le génie de Schubert se transformer suivant le genre qu'il aborde. Dans la forme de la « sonate » il n'a rien innové ; il y a mis cependant, comme dans presque tout ce qu'il a écrit, sa couleur propre et son empreinte caractéristique. Ses six dernières sonates pour piano — il y en a dix, — présentent toutes un intérêt musical extrême. S'il fallait citer celles qui nous paraissent le plus remarquables, nos préférences iraient à la « cinquième », en *la mineur*, dont le début, en sa simplicité naïve, a la couleur d'une antique légende. Que dire de son délicieux andante en *fa majeur*, si délicat, si mystérieux, si adorablement féminin ? L'artiste qui l'a écrit, possède les clefs de la porte du Rêve : il en fait sortir le bonheur sous forme d'apparitions

exquises dont la poésie nous enchante et nous console... Mais la « dixième », nous paraît encore plus belle et plus grande ; — on observe toujours une marche ascendante dans les créations de Schubert. — Si toutes les parties de cette sonate sont remarquables, le second morceau, « *andante sostenuto* », est une perle rare, un trésor. Dans cet andante, Schubert n'a pas seulement versé à flot son génie musical, il y a mis toute son âme... et quelle âme ! Quelle tendresse délicate, quelles expansions divines, quelles révélations ineffables trouveront dans ce morceau ceux qui sont non pas seulement les admirateurs mais les « amis » de Schubert !

On peut observer que tous les andante de Schubert sont remarquables. C'est que, pour composer un bel andante, le talent ne suffit pas ; il faut surtout du cœur. Or celui de Schubert est toujours vibrant d'émotion et palpitant de tendresse.

Compositions diverses pour piano. — Outre les dix sonates, Schubert a écrit pour le piano une grande quantité de pièces détachées et de compositions dans le style libre dont la plus importante est la splendide « Fantaisie » en *ut majeur*. Sur un rythme unique Schubert a construit quatre morceaux d'un caractère différent : — *allegro con fuoco ma non troppo*, — *adagio*, — *presto* — et *allegro*. — Seul, le dernier morceau conclut ; les trois premiers s'enchaînent, ce qui ajoute encore à l'unité rigoureuse de cette étonnante composition, où l'on retrouve les quatre mouvements de la sonate classique, le « presto » à 3/4 jouant le rôle de *scherzo*. Nous ne connaissons pas, dans tout le répertoire de la musique instrumentale, un seul exemple d'un pareil

tour de force. Schubert, dans sa « Fantaisie », a déployé une habileté de main et des ressources de développement incomparables. Pas un seul passage où le joug de l'unité rythmique paraisse lui peser ! Pas une mesure où il en résulte une impression de monotonie !

Celui des quatre morceaux qui a fourni le schéma rythmique est l' « adagio » dans le thème duquel on retrouve textuellement une des phrases du *Voyageur* : « *Die Sonne dünkt mich hier so kalt* ». Rien n'égale la profondeur de sentiment et l'intensité d'expression de ce morceau, un des plus beaux que Schubert ait écrits. Le « presto » (scherzo), dont le rythme ternaire apporte dans cette œuvre un précieux élément de variété, est étincelant d'esprit et de verve légère ; il reproduit dans une mesure différente une phrase épisodique du premier allegro, qui, la seconde fois, est ramenée par une modulation délicieuse. Les mêmes éloges doivent être prodigués à l'allegro du début et à l'allegro final, tous deux animés d'une verve endiablée et d'une puissance rythmique incomparable. Les traits les plus difficiles y abondent, sans que l'intérêt musical languisse jamais. La « Fantaisie » en *ut* est le concerto modèle où pas une des exigences de l'esthétique n'est sacrifiée au triomphe de la virtuosité. Nous comprenons que Liszt, qui adorait Schubert, n'ait pu résister au désir d'écrire pour elle un accompagnement d'orchestre. Il l'a fait d'ailleurs avec autant de discrétion que d'habileté.

Schubert n'était pas assez bon pianiste pour exécuter sa « Fantaisie ». On raconte qu'un jour, n'ayant pu se tirer d'un des nombreux passages scabreux qui s'y rencontrent, il quitta brusquement le piano, cédant sa place au diable et le chargeant d'être son interprète.

L'immense valeur de cette composition ne doit pas nous empêcher d'admirer les beautés que Schubert à répandues à profusion dans des pièces de moindre envergure. Il serait injuste de ne pas mentionner le Menuet exquis de la « Fantaisie-Sonate » en *sol majeur*, avec son inimitable Trio d'une si admirable fraîcheur et l' « Impromptu » n° 3, dont le grand souffle mélodique n'est pas sans rappeler le célèbre *Ave Maria*. Comment ne pas se sentir bouleversé par la phrase en *ut dièse mineur* qui sert de milieu au quatrième Impromptu ? Jamais cri de passion a-t-il retenti avec une envolée plus superbe ?

Si le premier mouvement du « Moment musical » n° 1, est élégant et délicat, l'andante en *la bémol* qui vient après, est exquis. L'arome pénétrant, mais discret et délicat, distinctif du génie musical de Schubert, s'en dégage en émanations subtiles, comme d'une cassolette où brûlerait le plus pur de son âme.

Nous aurons clos la liste de nos impressions en mentionnant le n° 2 des quatre derniers Impromptus — également en *la bémol*, — qu'a souvent fait applaudir le grand pianiste Risler.

Dans les œuvres de Schubert, la technique du piano est beaucoup moins savante que dans celles de Chopin et de Schumann ; son écriture pianistique demeure beaucoup plus simple. Tenant avant tout à s'exprimer lui-même, il se contente de rester « musical » sans s'attacher à mettre en valeur toutes les ressources de l'instrument. Schubert, nature primitive et d'ingénue sincérité, ne court point après l'effet. Il recherche le fond de la pensée plutôt que son enveloppe extérieure et ne s'applique jamais à fournir au virtuose l'occasion de

« parader ». L'interprétation de ses œuvres en est par là d'autant plus scabreuse. Pour les bien traduire, il ne suffit pas de posséder des doigts vertigineux; il faudra faire preuve d'une intime compréhension de sa pensée, d'une pénétration qui va jusqu'à l'âme. S'oublier soi-même, est un précepte que le musicien-virtuose doit avoir toujours présent à l'esprit. Il devra surtout se le rappeler, en interprétant Schubert.

Il sera nécessaire en outre qu'il possède au plus haut degré le don du rythme, qualité qui devient de jour en jour plus rare. La phrase mélodique de Schubert repose toujours sur une construction rythmique très solide, qu'il faut savoir mettre en relief non seulement dans les mouvements vifs et emportés, mais dans les passages du caractère le plus adouci, le plus expressif et le plus tendre. Accentuer par un rythme vigoureux les arêtes vives et nettes d'une phrase impétueuse, est chose relativement facile, mais apporter la vie rythmique jusque dans les contours perdus des lointains les plus vaporeux, exige un art souverain dont très peu de pianistes sont capables. Hélas !

Compositions pour piano à 4 mains. — De tous les compositeurs Schubert est le seul qui ait laissé pour le piano à 4 mains un bagage considérable d'œuvres originales. Quelques-unes de ces compositions comptent parmi les plus importantes et les plus remarquables de son œuvre. Schumann, dans un des articles enthousiastes qu'il lui a consacrés[1], s'obstine à voir dans le « Grand Duo », composé en 1824 à Zélesz, la réduction

1. Robert Schumann. Ecrits sur la musique et les musiciens, traduits par Henri de Curzon.

d'une symphonie dont l'orchestration aurait été pensée, sinon écrite. Il constate que, dans cette belle composition, l'influence de Beethoven est visible dans plus d'un passage : notamment dans le second motif de l'andante qui rappelle un thème de la symphonie en *Ré*, et dans le scherzo, qui est ravissant, mais tout beethovenien. Suivant l'expression pittoresque de Schumann, Schubert joue encore « entre les jambes du géant ». On ne saurait avec justice faire le même reproche au final qui, au double point de vue des idées et des développements, est du pur Schubert. Ce superbe morceau, très original et très bien conduit, contient des trouvailles rythmiques de l'effet le plus nouveau et le plus piquant[1].

Plus géniale encore est la « Fantaisie » en *fa mineur*. On ignore à quelle époque elle fut composée : ce qu'on peut assurer, c'est qu'elle ne date pas de la période de formation. Cette composition justifie pleinement son titre ; elle contient, habilement soudés dans un morceau unique, plusieurs mouvements différents : un *Allegro molto moderato*, à quatre temps, un *Largo* et un *Allegro vivace* à trois temps, qui ramène le premier *tempo*, enrichi cette fois d'un développement fugué. On observera que l'*Allegro vivace* n'est qu'une transformation rythmique du thème du *Largo*. Ce procédé est identique à celui dont Schubert s'est servi avec tant de maîtrise dans l'admirable « Fantaisie » en *ut*. La liberté absolue de la forme convient on ne peut mieux à un génie aussi primesautier et aussi riche que le sien. En étudiant la Fantaisie en *fa mineur*, on demeure

1. Ce *grand Duo* a été orchestré par Joachim.

confondu de la prodigalité avec laquelle il sème à pleines mains l'or pur des modulations trouvées, des développements heureux et des pensées géniales.

Schubert, le plus instinctif de tous les compositeurs, ne pouvait être insensible au charme des chants populaires dont beaucoup de ses lieder possèdent l'allure spontanée et la grâce naïve. Il l'a prouvé en écrivant le « Divertissement à la hongroise », où il s'est assimilé avec bonheur les thèmes campagnards entendus à Zèlesz [1].

Chacun connaît le coloris étrange de la musique des Tsiganes. De nombreuses migrations de ce peuple nomade — quasi sauvage — venues de l'Inde, furent bien reçues en Hongrie et s'y établirent. Leur génie musical plut tellement aux habitants de ce pays que la musique hongroise s'est modelée sur celle des Tsiganes et s'est en quelque sorte identifiée avec elle.

Schubert, dans son « Divertissement », a bien reproduit la libre fantaisie de cette musique originale, aux mélodies si caractérisées, aux rythmes tantôt fougueux, tantôt capricieux et ondoyants. Mais il n'y a mis que la somme de couleur ethnique compatible avec l'emploi exclusif des deux modes uniques de la musique européenne : le *majeur* et le *mineur*. S'il eût connu l'application de l'harmonie aux modes multiples — diatoniques et chromatiques, — de la musique orientale, nul doute que sa palette n'eût été plus riche encore en couleurs variées. Mais les idées qui sont devenues courantes dans le monde musical, depuis les tentatives heureuses faites dans cette voie par l'école franco-russe,

1. Le *Divertissement à la Hongroise* fut composé par Schubert en 1824, pendant son second séjour dans la propriété du comte Esterhazy.

ne circulaient pas encore en Allemagne du temps de Schubert. Sous ce rapport, comme sous bien d'autres, le Titan Beethoven, en écrivant son sublime Cantique d'actions de grâces[1] dans le mode hypolydien (gamme de *fa* avec *si naturel*) se montrait un exceptionnel et hardi novateur.

Sauf cette restriction, Schubert a mis en valeur très habilement les thèmes tsigano-hongrois qu'il avait recueillis. On peut ajouter que l'impression produite par cette musique a eu en lui des retentissements profonds ; les traces de cette influence sont très fréquentes et très évidentes dans son œuvre.

On dirait que Schubert est le descendant d'une race nomade ; aucun compositeur n'a écrit un nombre aussi considérable de marches. Est-il Bohémien ? Est-ce un émigrant, un « qui va d'Orient en Occident » ? Pourtant, il n'a jamais franchi la frontière autrichienne. Ses voyages se sont bornés à de courtes excursions aux environs de Vienne et à quelques séjours en Styrie et dans la Haute-Autriche.

S'il a peu voyagé sur la surface de la terre, faute d'argent, toute sa vie n'a été qu'un vagabondage sublime dans le domaine du « Rêve » et une excursion ininterrompue au pays de l'Idéal. Pour conserver la pleine indépendance, n'a-t-il pas sacrifié tout : les places, les honneurs, le confort, même la tranquille assurance du pain quotidien ? Ne partage-t-il pas avec les Tsiganes l'horreur de la convention mondaine et du joug social ? N'a-t-il pas voulu, comme eux, coûte que coûte, suivre sa fantaisie et vivre à sa guise ? Comme eux, ne

1. Adagio du 15e Quatuor

se complaît-il pas dans la griserie provoquée par le spectable de la Nature ?

Dans l'élan enfiévré d'une production hâtive, il semble, comme les peuples nomades, condamné à ne s'arrêter jamais. Souvent, il n'attend pas qu'une œuvre soit terminée pour en commencer une autre. On dirait qu'une voix impérieuse lui crie : « Hâte-toi ! Marche ! Avance toujours ! Tu ne te reposeras que dans la mort ! »

MUSIQUE DE THÉATRE

Schubert n'a pas écrit moins de dix-huit ouvrages pour la scène. Sur ces dix-huit compositions, deux ont été perdues, quatre sont inachevées, une est seulement ébauchée quant à l'orchestre. Des œuvres que nous possédons intégralement, quatre sont de simples opérettes, deux consistent en musiques de scène pour des pièces littéraires : chœurs, ouvertures, entr'actes, mélodrames, airs de ballet. Restent cinq opéras proprement dits, dont les plus importants sont : *Alfonso et Estrella* (1822), et *Fierabras* (1823), tous deux en trois actes.

N'ayant vu représenter aucun des ouvrages de Schubert, sauf une opérette en un acte, il nous serait téméraire de formuler sur eux un jugement définitif. Tout au plus pouvons-nous parler ici d'impressions éprouvées à la simple lecture.

Et d'abord, pourquoi aucun de ces opéras n'a-t-il réussi ? La musique de théâtre, par cela même qu'elle réclame la collaboration de plusieurs arts associés, exige du musicien qui s'y livre plus d'une aptitude. Schubert, si merveilleusement doué pour la musique

pure, était loin de posséder au même degré les facultés « extramusicales » nécessaires au compositeur dramatique. Liszt s'étonne que le sens littéraire dont il fit preuve, tout jeune encore, dans le choix des textes de ses lieder, l'ait complètement abandonné, quand il s'agissait d'un livret d'opéra. Dans ce genre, tout, le médiocre, même le pire, lui paraissait excellent. Il se montrait d'autant moins difficile dans le choix de ses poèmes, que généralement ils lui étaient offerts par des amis qu'il adorait. Que de travail, que de talent furent ainsi gaspillés, perdus ! Le compositeur qui écrit de la musique pour une pièce non viable, n'est-il pas dans le cas d'un peintre qui exécuterait une fresque sur un enduit peu solide?

Schubert avait beau se faire illusion sur la valeur de ses livrets, il ne retrouvait plus, en y adaptant ses pensées, cette « clairvoyance » magique où le plongeait la lecture des belles poésies de Gœthe. Il se montre, dans ses opéras, moins original que dans ses autres œuvres. On y relève, notamment dans *Alfonso et Estrella*, de fréquents passages où apparaît l'influence italienne et même « rossinienne ». La nature même de ses qualités propres lui nuit. Cette plasticité mélodique qui lui donne une supériorité marquée dans le Lied, devient parfois un défaut dans sa musique de théâtre. Les accompagnements basés sur une rigoureuse unité rythmique, si bien à leur place dans la musique pure, rendent sa pâte musicale trop agglomérée pour qu'elle se conforme agilement à la souplesse des mouvements du drame.

La valeur de l'invention mélodique, toujours si distinguée dans ses lieder, quand elle n'est pas géniale,

Cliché Heck.

STATUE DE SCHUBERT PAR KUNDMANN
DANS LE STADTPARK DE VIENNE
(1872)

Cliché Heck.

MONUMENT DE SCHUBERT PAR KUNDMANN
AU CIMETIÈRE CENTRAL DE VIENNE, OÙ LES RESTES
DE SCHUBERT ONT ÉTÉ TRANSPORTÉS EN 1888

est trop souvent inégale dans sa musique dramatique. Schubert, on ne sait pourquoi, après avoir répandu dans maint passage des trésors d'imagination, tout à coup se néglige : sa ligne de chant se décolore, ses accompagnements se banalisent. Il en résulte des scènes entières où l'intérêt languit.

C'est que Schubert produisait trop vite; ses opéras n'ont pas été suffisamment pensés et mûris. Il ne « vivait » pas assez son sujet ; il ne s'assimilait pas assez le caractère de ses personnages. Il ne s'imposait pas, avant de prendre la plume, ce travail de réflexion et de gestation qui valait à Gluck une grave maladie, chaque fois qu'il composait un nouveau chef-d'œuvre. Aussi rencontre-t-on dans les opéras de Schubert de nombreuses faiblesses à côté de très grandes beautés.

Tout le premier acte de *Fierabras*, sauf le numéro 5 — duo avec chœur — est très riche d'invention musicale. Un passage des plus dramatiques, dans le final[1], prouve que Schubert avait l'instinct du théâtre et aurait pu y réussir. Tout le commencement du deuxième acte, jusqu'au numéro 11 inclusivement, est extrêmement remarquable. Schubert a mis là autant de musique que dans ses ouvrages les plus réussis. Citons un duo exquis (5e scène), un quintette admirable (n° 10) et un chœur superbe (n° 11). Mais la fin de l'acte est très médiocre et comme « bâclée ».

Si l'on excepte le charmant air de soprano, accompagné d'un chœur d'hommes (scène 6) tout le troisième acte est insignifiant et vide d'intérêt. On y trouve même des fautes d'écolier en retard, si pressé de

1. Voir la grande partition, de la page 151 à la page 158.

remettre sa copie qu'il n'a pas pris le temps de la relire.

Ainsi, dans son dernier opéra : *Fierabras*, si la première moitié de l'œuvre est composée avec amour et très réussie, l'autre moitié est entièrement dénuée d'intérêt. Voilà Schubert !

Les musiques de scène composées par lui pour des pièces littéraires sont d'une valeur beaucoup moins inégale. Comment n'être pas frappé des beautés ravissantes répandues dans certains mélodrames de la *Zauberharfe* (*Harpe enchantée*), dont l'ouverture, publiée, nous ne savons pourquoi, sous le titre d'ouverture de *Rosamunde*, est un pur chef-d'œuvre ? La partition écrite pour *Rosamunde*, le drame de Wilhelmine Chézy, est toute entière des plus remarquables. Des neuf numéros dont elle se compose, un seul est universellement connu en France : la romance, que les premiers éditeurs français de Schubert jugèrent digne de figurer parmi les quarante mélodies décrétées par eux « célèbres ». Mais les trois entr'actes si personnels et si colorés, l'air de ballet en *sol majeur*, le chœur des bergers, mériteraient, autant et plus que bien d'autres œuvres symphoniques, d'être souvent exécutées dans nos concerts [1].

Le théâtre fut toujours fatal à Schubert. Les rares ouvrages de lui, représentés de son vivant : *Zwillingsbrüder* (*Les Frères Jumeaux*), *Zauberharfe* (*La Harpe enchantée*), et *Rosamunde* tombèrent par suite de la médiocrité de l'invention littéraire. Ceux qu'il ne put

1. Nous devons chaudement féliciter notre éminent confrère et ami M. G. Marty, d'avoir fait exécuter par la Société des Concerts du Conservatoire, en 1907, la musique de scène de *Rosamunde*.

réussir à faire représenter, furent refusés par les directeurs toujours pour la même raison : la pauvreté des livrets.

Les tentatives réparatrices faites depuis sa mort par ses admirateurs ne réussirent pas beaucoup mieux. En 1854, la représentation d'*Alfonso et Estrella*, sous la direction de Liszt, au théâtre de Weimar n'obtint aucun succès. En 1881 le même ouvrage, représenté à Carlsruhe, fut applaudi : mais il fallut pour cela que le kapellmeister Johann Fuchs refît entièrement le poème et émondât considérablement la musique. En 1861, une opérette en un acte : *Der hausliche Krieg* (La guerre domestique), primitivement appelée « *Die Vershworenen* (Les Conjurés), fut montée à Vienne et dans quelques villes d'Allemagne. Le même ouvrage fut représenté à Paris au théâtre des Fantaisies-Parisiennes, le 3 février 1868, sous ce titre : *La Croisade des Dames*. Son succès fut assez vif pour que le lecteur nous permette d'évoquer nos propres souvenirs : car nous avons eu la bonne fortune d'applaudir cette partition si fraîche et si mélodieuse. Nous nous souvenons avec délice d'un air de basse dont le sentiment sincère et la franchise d'allure nous avait particulièrement séduit.

Sauf ces quelques tentatives, les œuvres dramatiques de Schubert sont demeurées enfouies dans la poussière des bibliothèques, bien qu'elles renferment de radieuses beautés. Il serait facile d'en extraire des morceaux détachés, même des scènes complètes qui, exécutées dans les concerts, ne manqueraient pas de rencontrer de chauds admirateurs. Ce serait là l'unique moyen de sauver de l'oubli nombre de pages ravissantes, à peu

près inconnues, comme les opéras dont elles partagent la triste destinée.

MUSIQUE RELIGIEUSE

On se souvient que dans une lettre datée de juillet 1825, Schubert nous renseigne sur l'état d'âme où il se trouvait en composant son célèbre *Ave Maria* (Hymne à la Vierge). « Jamais, dit-il, je n'aborde un sujet sacré, si je ne me sens entraîné par un élan de piété irrésistible. » Il est certain qu'il ne se départit pas de ce principe en écrivant ses Messes, où se reflète le sentiment religieux le plus pur et le plus profond.

Schubert conserva toute sa vie l'empreinte de l'éducation foncièrement chrétienne qu'il avait reçue dès le berceau, quand, tout petit enfant, il bégayait sa première prière dont les mots se gravaient en lui doucement et fortement, grâce à l'ineffable douceur des baisers maternels. L'étude de sa musique d'église nous fait mieux comprendre sa physionomie morale ; elle éclaire les « dessous » de sa mentalité et complète l'image que nous nous traçons de son caractère. Mais surtout elle accroît encore notre admiration pour l'artiste prodigieux qui, non content d'être le créateur du Lied et d'avoir conquis une place si haute dans la symphonie et la musique de chambre, a voulu s'affirmer — et avec quel éclat ! — dans le genre religieux.

Schubert nous a laissé six messes. Celle en *la bémol* (1819-1822) et celle en *mi bémol* (1828) contiennent des pages impérissables. Quand on ne les a pas lues, on ne connaît pas Schubert tout entier : son génie s'y révèle par des accents très particuliers et non moins profon-

dément expressifs que ceux de ses lieder les mieux inspirés.

Ce qui plaît avant tout, dans ces belles productions, c'est que Schubert ne semble avoir eu, en les écrivant, d'autre mobile que de soulager son cœur. Presque toujours les moyens qu'il emploie, pour exprimer sa foi débordante, sont d'une extrême simplicité; leur effet est d'autant plus « prenant » qu'ils nous mettent directement en contact avec une émotion et une piété sincères. Au reste, le maniement de la technique transcendante de l'école ne lui réussit que très médiocrement quand il lui prend fantaisie d'y recourir. Si Schubert est un « autodidacte » prodigieux, il ne fut pas, comme Mozart, rompu dès l'enfance aux exercices les plus ardus de la scolastique musicale. Les fugues interminables qu'il s'est cru obligé d'insérer dans ces deux messes, — surtout celles du *Gloria*, — laissent beaucoup à désirer au point de vue de la pureté de l'écriture, et donnent amplement raison à Berlioz qui considérait l'abus du style fugué, dans la musique d'église, comme une profanation du saint lieu.

Mais laissons ces faiblesses et parlons des passages merveilleux qui abondent dans la messe en *la bémol*. Tous les morceaux sont à citer dans cette œuvre magistrale : le *Kyrie*, d'un sentiment vraiment exquis ; le *Gloria* avec sa phrase grave de contralto en *ut dièse mineur*, qui ajoute encore par le contraste à la suavité de la prière *Miserere nobis*, murmurée par le chœur; le *Credo*, avec son large début d'une couleur un peu « grégorienne », son remarquable *Et incarnatus est*, d'une très grande hardiesse harmonique, et son *Crucifixus* si poignant et d'une écriture si personnelle ;

le *Sanctus* avec son entrée prestigieuse où Schubert surprend notre oreille par une modulation géniale et son opulente phrase mélodique *Pleni sunt cœli et terra*, accompagnée par un dessin de violon d'une délicatesse infinie ; enfin, le *Benedictus* et l'*Agnus Dei*, ce dernier surtout, où le génie de Schubert atteint son apogée et brille d'un rayonnement divin. Cette messe admirable, commencée en 1819, ne fut achevée qu'en 1822. Elle resta donc plus de deux ans sur le chantier, ce qui, dans la vie de Schubert, constitue un fait absolument anormal. Lui, d'ordinaire si insouciant de ses œuvres, une fois terminées, se montra constamment préoccupé de celle-là, et il la retoucha encore peu de temps avant de mourir.

La messe en *mi bémol* écrite six ans après, en 1828, l'année même de sa mort, porte dans plusieurs passages les traces d'un travail beaucoup plus hâtif. On y observe aussi un emploi un peu immodéré des trombones. Le *Kyrie*, plein de recueillement et d'une expression doucement attendrie, trahit çà et là quelques négligences de plume. Il est à remarquer que Schubert n'emploie pas les flûtes dans l'orchestration du *Kyrie* ni du *Credo*. Si, au début de ce dernier morceau, son inspiration a un peu sommeillé, il prend bientôt une revanche éclatante. La mysticité du passage *Et incarnatus est* est rendue par des accents ineffablement tendres et bien dignes d'un mystère qui est la forme suprême de l'amour. L'émotion douloureuse du *Crucifixus* est exprimée avec non moins de bonheur : toutes les voix s'unissent dans une plainte lamentable, tandis que les cordes et les bois font entendre un rythme extraordinairement neuf et génial. C'est sublime ! Dans la messe en

mi bémol il est visible que Schubert s'élève à une conception de l'art religieux plus haute encore que dans la messe en *la bémol*; il s'efforce de donner à sa facture plus d'unité et d'ampleur et à son style une empreinte plus caractéristique d'austérité. Signalons encore les beautés du *Sanctus* dont le début contient une succession d'accords tout à fait impressionnante; — du *Benedictus*, morceau plein d'onction et de tendresse, écrit tout entier dans le meilleur style choral; — de l'*Agnus Dei* et surtout du *Dona nobis pacem*; cette exquise prière part d'une âme trop sincère et trop pure pour que les anges du ciel n'en soient pas émus.

Outre les six messes, Schubert a laissé deux *Stabat*, une quantité considérable de morceaux détachés : *Offertoires*, *Antiennes*, *Magnificat*, *Alleluia*, etc..., et des fragments importants d'un oratorio *Lazare*. Ce dernier ouvrage contient un chœur merveilleux[1] et l'on y remarque une grande finesse d'instrumentation, principalement au début de la première partie.

1. Chœur des amis de Lazare, p. 96 de la grande partition.

III. — CONCLUSION

Schubert possède une palette très personnelle ; son orchestre abonde en intentions subtiles et délicates. Il se sert strictement des instruments que la nature de sa pensée réclame : nous l'avons vu éliminer les flûtes dans deux morceaux de la messe en *mi bémol*. Pour varier ses effets, il sait bien ménager ses ressources sonores. A tous les autres dons il joint celui de l'instrumentation, qui est le côté faible de Schumann.

Si une loi rigoureuse priva Schubert d'entendre ses dernières symphonies, du moins put-il connaître les premières par l'audition, car l'orchestre du « Convict » jouait toutes les œuvres orchestrales qui sortaient de sa plume. La chance qu'il eut, au début de sa vie, d'entendre exécuter tout ce qu'il écrivait, lui fit acquérir de bonne heure la connaissance pratique des « effets » et une grande sûreté de main. Ses dons exceptionnels, servis par une expérience précoce, se seraient encore développés s'il avait pu vivre quelques années de plus. Quand Schubert fut enlevé en pleine jeunesse, son génie était encore en voie de formation. Sauf dans le Lied et peut-être dans la musique de chambre, il n'avait pas tenu tout ce qu'il promettait. Il lui avait fallu d'abord rejeter l'innombrable multitude des idées qui encombraient son cerveau pour parvenir à une sphère de travail moins

hâtif et plus réfléchi. Peu de temps avant de mourir, Schubert sentit l'irrésistible besoin d'ajouter à son immense acquis une connaissance plus raisonnée de la doctrine. Si la maladie ne l'eût frappé mortellement, il eût acquis, grâce aux leçons de Sechter[1], cette constante pureté d'écriture et cette correction sans défaillances qui sont la marque des œuvres parfaites. Schubert, perfectionné par l'étude, mûri par le raisonnement, ajoutant au libre essor d'une inspiration opulente la faculté qui juge, qui corrige et qui émonde, unissant à la clairvoyance divine les lumières de la raison humaine, serait devenu un formidable Titan.

Son œuvre, tel qu'il est, reste l'œuvre d'un colosse. Les deux symphonies, celle en *ut* et celle en *si mineur* ; les deux quatuors en *ré mineur* et en *sol majeur*, le quintette en *ut*, les deux trios en *si bémol* et en *mi bémol*, la Fantaisie en *ut* et la dixième sonate, pour piano ; les deux messes en *la bémol* et en *mi bémol* peuvent être comparés à ce qui a été écrit de plus beau. La justice de l'histoire veut que Schubert soit réuni au groupe des Princes de l'Art dont il a continué la bienfaisante et sublime mission.

Dans le Lied, il a laissé si loin derrière lui tous ses devanciers que le monde, ébloui par ses créations révélatrices, lui a décerné unanimement le titre de « créateur » d'un genre dont rien, dans l'innombrable répertoire de la production vocale italienne pendant les XVIIe et XVIIIe siècles, ne pouvait faire pressentir l'avènement. Ce qui fait la grandeur du lied de Schubert, — la pénétration des secrets du cœur de l'homme et de la vie de l'Uni-

1. Sechter, organiste de la cour de Vienne, est connu par ses ouvrages didactiques et ses compositions religieuses.

vers, — est l'apanage de sa personnalité et aussi celle de sa race. Si la cantate italienne peut se comparer à un vase de marbre doré à l'extérieur par les chauds rayons du soleil d'Italie, le lied de Schubert ressemble à un vase d'albâtre éclairé par une lampe intérieure. Cette lumière qui brille au cœur du vase, c'est la pensée du poète ; et Schubert se l'assimile si complètement, qu'il semble créer à nouveau la poésie, pour en faire jaillir la musique.

Le géant Beethoven lui-même ne semble pas avoir soupçonné la puissance à laquelle le Lied devait parvenir par l'union de l'élément symphonico-descriptif et de l'expression vocale.

Schubert eut dans Schumann un glorieux successeur : mais ce dernier, tout génie qu'il est, est un produit de la civilisation : Schubert, lui, est une force de la Nature. Les prosateurs et les poètes de son époque agirent fortement sur l'état d'âme de Schumann qui, dans son geste, garde une allure romantique et parfois maladive. Comme les mélodies populaires, les lieder de Schubert planent au-dessus des caprices de la mode et des vicissitudes du goût : ils sont de tous les temps. Toute cette littérature, dont il s'abreuva durant sa vie entière, ne put réussir à compliquer son âme, ni à dénaturer la simplicité et la naïveté de son cœur d'enfant. S'il était devenu un intellectuel orgueilleux, il aurait perdu le contact avec la Nature éternelle. C'est parce que Schubert est resté simple qu'il est demeuré « voyant ».

Pauvre Schubert ! Ta gloire, tu l'as bien payée par des déceptions cruelles et de rudes privations ; mais tu l'as pleinement conquise. Pas une de tes notes qui ne

soit gravée luxueusement! Pas un de tes autographes qu'on ne se dispute à prix d'or!

Si tu avais pu prévoir ta renommée mondiale et escompter la valeur de tes innumérables manuscrits, que de repas succulents tu aurais pu offrir à tes amis, à ces amis si chers que, pour faire avec eux vie commune et partager leur sort, tu n'as dîné parfois qu'avec une tasse de café au lait et des biscuits!

Tu as eu raison, Schubert de préférer à tout les faveurs de la Muse. Ta vie n'a été qu'un long tête-à-tête avec elle, et rien n'a pu te distraire de la tâche si douce d'écrire les chants qu'elle te dictait... Peut-être même as-tu dépassé le but, en produisant trop pendant ta courte vie. Les hommes d'aujourd'hui sont trop préoccupés « d'aller vite » pour prendre connaissance de tous les trésors que tu nous as laissés. Certains même, à qui la science suffit, ont décrété qu'il n'y aurait plus de *mélodie*. Alors, à quoi bon te lire, ô Schubert, toi qui n'es que mélodie?... Mais ces fantaisies de la mode auront leur terme; le soleil dissipera le brouillard et, dans les cieux calmes, pendant de longs siècles encore, brillera d'un éclat immaculé la glorieuse étoile de Schubert!

Dans l'impossibilité de présenter ici une liste détaillée des compositions de Schubert, nous ne pouvons que renvoyer le lecteur au Catalogue de Breitkopf et Härtel, éditeurs de l'œuvre complète. Ce catalogue, qui date de 1884 et a été revisé récemment (1903), comprend 20 séries, ainsi disposées :

Musique d'orchestre (séries 1 et 2). — 8 symphonies, 28 pièces instrumentales, y compris les ouvertures ;

Musique de chambre (séries 3 à 8). — Octuor pour cordes, basson, cor et clarinette et deux morceaux pour instr. à vent; quintette à cordes, 15 quatuors à cordes (Schubert en a composé 20), trio à cordes; quintette avec piano (la Truite), 2 trios et 1 nocturne pour piano et cordes ; 4 sonates p. et v.; rondo, fantaisies et variations, p. et v.; sonate pour *arpeggione* ou violoncelle; variations, piano et flûte.

Musique de piano (séries 9 à 12). — Compositions à 4 mains (grand duo, marches, divertissements, polonaises, rondos, fantaisies, ouvertures...) ; piano à deux mains (15 sonates, 16 pièces diverses — fantaisies, impromptus, moments musicaux, — et musique de danse, — valses écossaises... formant 31 numéros) ;

Musique vocale :

Séries 13 et 14 : 5 messes, 19 pièces religieuses (offertoires, Kyrie, Tantum ergo) dont quelques-unes sans accompagnement ;

Série 15, où se trouvent 14 opéras ou musiques de scène composés par Schubert;

Série 16 à 19 : 45 chœurs pour voix d'hommes, 19 chœurs mixtes, 6 chœurs pour voix de femmes, 36 morceaux à plusieurs voix — avec ou sans accompagnement;

Série 20 : 603 lieder pour voix seule avec accompagnement de piano.

A la mort de Schubert, une grande partie de son œuvre n'avait pas été gravée. Haslinger, de Vienne, fit paraître au mois de mai suivant les 14 mélodies intitulées par lui *Chants du Cygne*. Les manuscrits du compositeur, possédés par son frère Ferdinand, passèrent ensuite entre les mains de son beau-frère Schneider et de Nicolas Dumba, de Vienne. C'est en partie sur ces originaux que Breitkopf et Härtel purent établir leur édition, entreprise avec le concours de musiciens éminents (Brahms, Brüll, etc.).

Parmi les autres éditeurs de Schubert, il conviendrait de signaler, en France, Richault, qui, dès 1834, publia la première traduction française fort médiocre, d'ailleurs, et de quelques lieder seulement, par Belanger. Un recueil plus considérable avec une adaptation d'Emile Deschamps parut bientôt après (1838), chez Brandus. Rappelons que les lieder de Schubert ont été l'objet de nombreuses transcriptions pour piano (Liszt, Czerny, Heller, Thomé, etc.). Celles de Liszt, justement célèbres, comprennent 56 lieder.

Quant à la bibliographie du musicien, quelques indications sommaires en ont été données, en note, au début de cette étude.

TABLE DES GRAVURES

François Schubert (d'après une lithographie de Dumont-Leroux). . . 9

Maison natale de Schubert, 54, Nussdorferstrasse, Vienne. 17

Schubertiade. Une partie de campagne a Atzenbrugg (d'après une aquarelle de L. Kupelwieser, Hôtel de Ville de Vienne). 25

Linz sur le Danube (d'après une ancienne lithographie de Bartlett). . 33

Autographe de Schubert (Début du Lied « An die Müsik » [op. 88, nº 4], composé en 1817). 41

Schubert et deux de ses amis Jenger et Hüttenbrenner (d'après un dessin de Teltscher, appartenant à Mme Ida von Schweitzer) . . . 49

Schubertiade. Le premier couple humain et le serpent (d'après une aquarelle de L. Kupelwieser en 1821, Hôtel de Ville de Vienne) . 49

Soirée musicale chez Spaun (d'après un dessin à la sépia de Schwind [1868], Hôtel de Ville de Vienne) 57

Gmunden où Schubert séjourna en 1819 et 1825 65

Gratz sur la Muhr où Schubert séjourna en 1827 81

Schubert et Vogl au piano (Dessin de Schwind, appartenant à Mme Ida von Schweitzer) 89

« Vogl et Schubert allant au combat et a la victoire » (Dessin attribué à Schober, appartenant à M. Klinkhardt, de Leipzig) . 89

Maison de la Kettenbrückengasse, nº 6, a Vienne, où est mort Schubert 97

Statue de Schubert par Kundmann dans le Stadtpark de Vienne (1872). 113

Monument de Schubert par Kundmann au cimetière central de Vienne, où les restes de Schubert ont été transportés en 1888 113

TABLE DES MATIERES

I. — Mentalité de Schubert expliquée par ses écrits . . . 5

II. — L'Œuvre . . . 38

Les Lieder . . . 38

Lieder d'après Schiller . . . 43
— Gœthe . . . 46
— Walter Scott . . . 59
— Ossian . . . 60
Chants sacrés . . . 61
Lieder d'après différents auteurs . . . 62
La belle Meunière . . . 70
Le voyage d'hiver . . . 74
Chants du cygne . . . 77

Musique instrumentale . . . 85
Symphonie . . . 87
Quatuors, quintettes et trios . . . 94
Musique de piano . . . 103

Musique de théatre . . . 111

Musique religieuse . . . 118

III. — Conclusion . . . 122

Table des gravures . . . 127

Évreux, imprimerie Ch. Hérissey et fils

ML 410 S3B6
Bourgault-Ducoudray, Louis Albert
Schubert

ML 410 S3B6
Bourgault-Ducoudray, Louis Albert
Schubert

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 02 02 03 014 5